ابراهيم أصلان والواقعية الانطباعية



بقلم : د. سيد حامد النسّاج

يعد ابراهيم أصلان واحدا من ممثلى هذا التيار الذى نحن بصدده ، وهو تيار «الواقعية الانطباعية» . لا تخلو مقالة من ذكر اسمه ، ولا دراسة من الإشارة إلى علامات التجديد عنده ، أفاضت فى الكتابة عنه أقلام كثيرة ، وأشادت بريادته ألسنة المتحدثين فى الندوات والمقاهى ، وأصدر نقاد بأعيانهم أحكاما باهرة ومباركة عن عبقريته وتميزه ونبوغه وتفرده ، وذلك منذ صدور مجموعته القصصية الأولى (بحيرة المساء) ١٩٧١ ، ثم مجموعته الثانية التى جاءت بعد ست عشرة سنة (يوسف والرداء) ١٩٨٧ .

وعندما أفاض فى الحديث عن موقفه الفنى ، وأدواته التى يستخدمها ، ورؤيته ، فى كلمات صريحة ، واضحة ، فى المجلد الثانى ، من مجلة (فصول) العدد الرابع - يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ ، كان ذلك بمثابة الباب الملكى الخاص الذى انفتح للدخول إلى عالمه . حيث المنهج ، والعالم ، والأسلوب ، وطريقة الكتابة ، والعناصر الفنية كالشخصية ، والمكان ، والزمان ، والحوار ، ووجهة النظر ، والحدث ، والدوافع التى تدفع إلى الكتابة ، بعدما يقرب من مرور عشرين عاما على

بداية إسهامه فى ميدان القصة القصيرة .

لكن أحداً ممّن كتبوا عنه قبلئذ ، أو ممّن وضعوه فى مكان الريادة التجديدية والثورية فى الستينيات ، لم يشيروا إلى هذا الحديث المكتوب الممهور بتوقيعه . لعلهم رأوا فيه كشفاً لأحكامهم المبالغ فيها، وإيضاحا للسطحية الغالبة على ما كتبوه عنه ، واعترافاً ضمنيا بكل ما استهدفوه من قلب للحقائق ، ومن بُعد عن الصدق .

ما الذى يمكن أن يقوله نقاده فى تصريحه : (لم يكن لدى أبدا فكراً واضحاً (!!!) أردت أن أوصله إلى أحد .. لم يكن هناك رسالة إذن ولا كان هناك معنى تحملها تلك القصص .. والدافع إلى التعبير عن الهموم - فى الفن - دافع وجدانى) ص ٢٥٩ ، ٢٦٠ من مجلة (فصول) التى أشرنا إليها .

لا فكر ، لا رسالة ، لا معنى ، لا مغزى ! ومع ذلك احتفلوا بقصصه باعتبارها علامات رائدة فى طريق التجديد الذى ينبغى أن يستند إلى رؤية ثورية ، وإلى رسالة تقدمية ، وإلى معنى ذى قيمة، وإلى هدف إنسانى ، وإلى جرأة فى تحدى الواقع وفى الصدام مع تناقضاته بدلا من الخوف الذى شل القدرة على التفكير ، فلم تحمل كثير من القصص فكرا ، والخوف من الانحياز السياسى أو العقدى أو الاجتماعى ، الذى أصاب الشخصيات بالضعف والتردد والسلبية ، والوقوف عن الحركة والتقدم إلى أمام ، كما دفع إلى الابتعاد عن الواقع ، إيثارا للسلامة والأمن . فلم تعد أية قصة قادرة على إقناعنا بأى شىء تقدمه : قضية ، أو موقفا ، أو فكرة . مما يدفع القارىء - دائما - إلى التساؤل الملح عمّا يريد الكاتب قوله من وراء قصته ؟ أو لماذا أتى بهذه الشخصية على هذا النحو ؟ وما هى الإشكالية التى تؤرقه ؟ أو ما هى الآراء التى يريد أن يبديها متعلقة بواقع الحياة فى مجتمعه ؟

ومما يزيد الموقف غموضاً أنه - فى حديثه - لم يكشف عن موقفه السياسى ، ورؤيته الاجتماعية ، وعقيدته الفكرية ، والقضية التى تشغله ، وإلى أى القوى ينحاز ، ربما خوفاً من أن يصيبه أى أذى من أى نوع ، حتى الحديث عن المدرسة الفنية التى ينتمى إليها ، أو الاتجاه الذى يتمثله ، أو الخصائص التى تتسم بها كتابته ، ومدى الوعى بما يقدمه - هو ورفاقه - من جديد . ويكفى أنه أعلن أن (الدافع إلى التعبير عن الهموم - فى الفن - دافع وجدانى) . إن مسألة المغزى فى القصة القصيرة - كما يقول ابراهيم أصلان - كفيلة بأن تفسد كل شىء : (إنها تثير جدلاً ولكنها لا تنتج فنًا يرقى إلى مستوى التجربة التى يمكن أن تضاف

الى تجارب الناس) . ويقول : (لذلك قد يذهب الكاتب ويكتب عن الرجل والشجرة ، وهو فى الغالب لن يكون منشغلا إلا بهما ، بقطعة الأرض التى تجمعهما ، بالفضاء المحيط ، بالضوء الغارب ، بالأوراق الخضراء ، بعرق السماء الرصاصية التى تعدو بينهما ، إنه يلملم هذه الأشياء ويبث فيها الروح . بذلك فقط يكون قد استوفى شهادته وعبر عن المغزى فى مجمل الأوضاع التى يعيش فيها ، عبر عن كل ما يملك حيالها) ص ٢٦٠ (فصول) م٢ - ع٤ . هذا هو كل شىء بالنسبة للكاتب ابراهيم أصلان . فالمقهى والطوار ، والكورنيش ، ومقاعد القش ، أو المقاعد الخشبية ، والطاولة ، فى الغروب ، أو فى ظلمة الليل ، مع الضوء الخافت ، أو الرصيف اللامع ، والشجرة المورقة ، والمطلق الأزرق ، والرجل النحيل أو نقيضه السمين ، هذه فى أسرار « المغزى » أو « المعنى » . وبهذا يستوفى الكاتب شهادته للتاريخ ، ويكون قد حدد موقفه من « مجمل الأوضاع » التى يعيش فيها ، والواقع الحافل بالصراع ، والتناقض ، واللاأمن . ولعل تكرار تلك الجزئيات ، والاحتفال بضرورة سيطرتها على بدايات القصص ، جاء نتيجة لحرص الكاتب على أن « تمثل » وجهة نظر كاملة ، كما يقول : (وفى هذه الحدود يمكن القول بأن **قصصى كلها كانت مشروعا واحدا**)

المرجع السابق ، نفس الصفحة .

● بين المكان والزمان

ولما كان الدافع إلى التعبير عند الكاتب « دافعا ذاتيا » وجدانيا ، فإنه يلامس سطح ما هو كائن فقط . إن « ذاته » موجودة فى فقر البداية فى معظم ما كتبه من قصص قصار . ويمثل ما لاحظنا توفر عناصر وأشياء ، وموجودات معينة فى بدايات قصص محمد البساطى ، فإننا لا نخطئ ذلك عند تأمل قصص ابراهيم أصلان . لا يدرك تكرارها . ولا يفكر فى ابتكار غيرها . تقدم لنا البداية « الأنا » و« الزمن » و« الطوار » و« اللون » و« الرائحة » و« المطر » أو الرذاذ أحيانا ، و« الرجل النحيل » و« الشجرة العتيقة » و« فنجان الكيت كات » بامبابة . إن ابراهيم أصلان يجعل « المكان » شيئا أساسيا فى القصة (لابد أن تكون الحدود الجغرافية التى تتحرك فيها القصة كاملة وواضحة أمام عينى . وأنا أختار منها ما يعنى العمل ، ولكن بقية التفاصيل التى لا تكتب تظل موجودة وحاضرة فى قلب ذلك القليل الذى يكتب) . أما « الزمان » فإن ما يهم الكاتب منه هو (الضوء ، أو درجة النور . هل يحدث ذلك والشمس فى قلب السماء ؟ هل انحدرت ؟ أم نحن الآن عند الغروب ؟ أم أن ذلك يجرى فى الوقت المتأخر من الليل)

ويلاحظ القارىء أن الزمان المتكرر بمفهومه – هو « آخر الليل » و « عند الغروب » أو عندما يكون الضوء برتقاليا خافتا . لأن هذه المساحة الزمنية تساعد على إحكام السيطرة على « الجو » ، وتوائم الشعور الداخلي الذى يستهدفه .

تطالعنا كلمات البداية في قصة « **المقهى القديم** » – مجموعة (بحيرة المساء) بما يؤكد ما ذكرناه (**في النصف الأخير من الليل** ، وقف رجل **ضئيل الحجم** يرتدى **معطفا أسود** على **حافة الشاطىء** ، وألقى بنظرة شاملة على **ميدان الكيت كات** . كان الميدان خاليا ، تحده من كل جانب أعمدة رفيعة عالية ذات **لون فضي** تتدلى من نهاياتها المنحنية مصابيح صغيرة ينداح منها **ضوء أزرق** فاتح ......) ونقرأ بداية قصة « **البحث** عن عنوان » فإذا بنا [illegible] بعد **منتصف النهار** بقليل : كان هناك رجل **نحيل** يسير في خطوات مستقيمة على **طوار الشارع** الطويل الذى يقسم المدينة إلى قسمين . وكان الطوار مزدحما بالنساء والرجال الذين كانوا يتقدمون في كلا الاتجاهين . وبدا **ضوء الشمس** منعكسا على سقوف العربات التى كانت تدرج فوق الأسفلت في بطء شديد ، وكان ذلك **الرجل النحيل** يرتدى **حلة رمادية**) ١٧

وفي قصة « بحيرة المساء » (**في النصف الأخير من الليل** . كان الجرسون قد وضع بضعة مقاعد على **شاطىء النيل**) ٢٩ . وهناك (**على الطوار** تقدم رجل وامرأة) ٣٢ و (على **الشاب النحيل**) ٣٢ . الأشياء ذاتها ، والأماكن عينها ، تحددها فقرة البداية في قصة « رائحة المطر » ٤٥ . وثمة رجل نحيل ، وآخر بدين . ولا تهمل قصة « إنهم يرثون الأرض » : الطوار ، والمقهى ، والمقعد القش عند الناصية .

التغيير الوحيد الذى قام به الكاتب فيما يتصل بفقرة البداية . نلاحظه في مجموعة (يوسف والرداء) الصادرة عن « مختارات فصول » ١٩٨٧ . حيث فتت البداية ، وقطعها حركات متتابعة ، واعتمد على الجملة الواحدة ، ومنحها رقما . ثم تجىء الجملة الثانية فتتخذ رقما تاليا وهكذا كما في « الصورة » أو « الحدود الكائنة » ليبقى القارىء – وحده – وكأن الفقرة الأولى قد استوفت دورها في التهيئة المرجوة . وهو يفصل بين الجملة والأخرى بهذا الرقم . لكن تبقى المفردات التى شغل بها قصصه كما هي . نجد مثالا لهذا في قصة « الغرق » ، وقصة « يوسف والرداء » . مع الاحتفاظ بتقسيم المدينة قسمين ، وحافة الطريق ، والظلام الحالك ، والضوء البرتقالي الخافت ، وما شابه ذلك .

وإذا كنا قد قرأنا لبعض الكتاب عناوين داخلية ، تشكل جزءا في البناء ،

فإن ابراهيم أصلان يعدل عن ذلك ، ليحل الأرقام محل الكلمات . كما أنه يحتفل بوصف الحركة الداخلية الخاصة بالشخصية ، والجو المحيط بها فى لحظة تواجدها فى « الموقف » أو « الحدث » ، وهو لا يستند فى ذلك إلى دراسة نفسية أو معرفة علمية بأغوار النفس ، وصراعاتها ، وتناقضاتها . ولكنه يقدم ذلك فى ضوء ما يعتمل فى أعماقه هو ، ومما يصطرع فى داخله من مشاعر وأحاسيس وانفعالات . أنظر ص ٣٣ ، ص ٣٨ . قصة « بتول من نحاس » مجموعة (يوسف والرداء) .

وفيما يتعلق باستخدام الأرقام بدلا من العناوين الجانبية ، فإن ذلك يكشف عن نفسه فى شكل قصص مثل : الغرق – القيام – يوسف والرداء – الضوء فى الخارج . وهى تشكل أغلب قصص مجموعته الثانية (يوسف والرداء) . فى حين وجدنا قصة قصيرة واحدة تتشكل على هذا النحو ضمن مجموعته الأولى هى قصة « فى جوار رجل ضرير » . وهذا هو ما نلاحظه فى الفقرة التى تتخذ رقم (١)، (٢)، (٣)، ولا يستطيع عبد الرحمن أبو عوف أن يقنعنا بالإضافة التى أضافها ابراهيم أصلان فى ميدان الشكل الفنى ، ولا التجديد الذى أحدثه فى البناء المعمارى للقصة القصيرة ، ولكنه أطلق أحكاما غائمة أشبه بالتهويم والغموض منها إلى الترابط ، والإحكام العقلى ، والمنطق . يقول عن قصة « فى جوار رجل ضرير » : (ولعل ما أوردناه حتى الآن من تحليل لبناء بعض القصص تضمن نوعا من الحكم على **صدق الموقف الفكرى** الذى حدد بناء التخيل القصصى أو بمعنى آخر **أعطى الانطباع بالحياة فى مستوى البناء والتكوين الفنى** ، ويبقى بعد ذلك أن نحدد بتركيز بقية نوعية الهموم والاهتمامات الانسانية ، التى حومت حولها قصص أخرى ورغم أننا سنجدها فى الغالب تجسيدات للعقم والاستحالة واليأس ومن وجود لغة مشتركة للتواصل الإنسانى ، رغم ذلك فلعلها تحمل قدرا من الحساسية بشوب تجربة الإنسان فى عصرنا . غير أنها ورغم احتكارها بالتجريد والرمز **تخاطب** تجاربنا نحن وتقصد التعبير عن قلق وعذابات مرحلة الانتقال التى نعيشها بكل جوانبها (المضيئة والمظلمة الآن) « مقدمة فى القصة المصرية القصيرة – المكتبة الثقافية – الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٩٢ . ص ١٤٤ – ص ١٤٥ .

والأستاذ عبد الرحمن أبو عوف واحد ممن لم يتركوا فرصة للكتابة عن قصص هذا التيار ، ولعله كان واحدا ممن شاركوا فى النقد المتابع ، المنطلق من التأييد المطلق لكتاب هذه المرحلة ليس غير . لذا

كان حرصنا على أن ننقل هذه الفقرة المطولة .

● لا ترابط بين العناصر !

إنه لم يحلل البناء الفنى . كما أن فكرته لا ترابط بين عناصرها . إذ أن المعنى غير واضح . وكأن القارىء بصدد عبارة مترجمة فى غير اتساق . والفقرة التالية تؤكد ذلك : (إنها فى النهاية **تجربة قصصية لها صوتها المتوحد فى قصتنا المعاصرة** برغم ما تتضمن أحيانا من استقطاعات ذاتية تستمد نظراتها فى الكثير من اللون العصرى لتجربة الكتاب أصحاب النظرات الأحادية الجانب المتعالين برؤيتهم الذاتية مع بعض الجوانب المتآكلة للحياة ولحظات سقوط الإنسان وضعفه . إسقاط هذه الرؤية على كلية الواقع الإنسانى والوقوع فى سلسلة مغالطات فكرية لا تنتهى ، تصبح فيها وحدة سياق الواقع وحدة مفترضة ملفقة ، تتجنب ربط الموضوع بالذات ، والظواهر بالجوهر والأجزاء بالكلية ، غير أنها تحقق ، فى اعتقادى ، - لحد كبير - وعياً بتحولات السرد القصصى ، عن كل الطرق التقليدية المستهلكة) ص ١٤٦ .

وللأستاذ عبد الرحمن أبو عوف كتاب بعنوان (البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية) - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ، قال فيه نفس الكلمات فى موضع عدم الرضا ، بعد أن وصف تجارب ابراهيم أصلان بأنها (عاجزة عن إدراك علاقات التأثير بين تتابع الانتقالات المتصل فى حياتنا وبين التدرج المعقد فى بنية تصورها الفكرى . ويتبدى **قصور الإدراك** فى سلسلة مغالطات لا تنتهى ، تصبح فيها وحدة سياق الواقع وحدة مفترضة ملفقة ، تتجنب ربط الموضوع بالذات ، والظواهر بالجوهر ، والأجزاء بالكلية) ١٥٦ . وهو يرجع ذلك عند ابراهيم أصلان (لوحدة النبع الغريب المختبىء فى **ظلام عدم الفهم ونسبية الإدراك**) . وبعد وصفه القصص بالتشابه ، وبأنها تنويعات متتابعة لنفس اللحن الرئيسى ، يشير إلى « تناقص الإحساس الوجودى والتعامل مع جوانب عبث الحياة رغم وضعها من زاوية المثقف المذعور لعدم قدرته على السيطرة على واقعه الحاضر ، الذى تصور من خلال رؤيته الغائمة معظم وقائع هذه القصص وشخصياتها » ١٥٩ .

وينتهى إلى ما يخالف حكمه فى ١٩٩٢ حيث يقول : (ورغم نمو الوعى الفنى للقصاص وحسه الجمالى الأصيل ، **فلا يمكن إعفاؤه من افتقاده الوعى بالبعد** الفكرى المختبىء وراء العوالم المهترئة التى يصورها) ١٦٠ . إنه نموذج من الكتابات النقدية المواكبة !..

إن الدراسة النصيَّة لما أنتجه ابراهيم أصلان ورفاقه ، قد تدفع إلى الاعتقاد بأن اقترابهم من استخدام الوسائل الفنية الحديثة (كالرمز ، والاسطورة ، والحلم ، والمونولوج الداخلى ، والاستعانة بالتراث الرسمى أو الشعبى ، والعبث) كان اقترابا حذرا مصبوغا بكثير من عوامل التردد . بمعنى أنهم لم يضعوا « الثورة » على الشكل التقليدى القديم ، هدفا أساسيا يسعون إلى تحقيقه ، حتى يصبحوا - بالفعل لا بالقوة - بالكتابة لا بالاعلان والدعاية - محدثين ثائرين مختلفين عمَّن سبقهم . ليس فقط فى أساليب الصياغة وأدوات التشكيل ، ولكن - أيضا - فى الفكر التى يعالجونها ، والموضوعات التى تدور حولها قصصهم ، والقضايا التى ثاروا بها بحيث تأتى قصصهم « قصصا خاصة » متخلفة فى تركيب مادتها ، وفى اتجاهها الفنى والموضوعى ، وفى أثرها وايقاعها ، وقوتها ، وعمق نظرتها . وتختلف - كذلك - من حيث غناها ، وشمول نظرتها للحياة .

والنصوص القصصية ذاتها تدل على تواضع شديد فى الإقدام على بنية قصصية جديدة ، أو تشكيل فنى مستحدث . بل إنها تدل على حيرة وقلق واضطراب عند محاولة الاقتراب من الأدوات الفنية الحديثة .

واللافت أن تجارب نجيب محفوظ فى القصة القصيرة بعد ١٩٦١ ، سبقت - فى ثوريتها وبدائها الفنى الجديد - كتابات هؤلاء « الوسطيين » المترددين الخائفين فكرا وفنا ، موضوعا وشكلا . فسُلِّطت الأضواء على نجيب محفوظ باعتباره رائدا يجدد فنه ، ويسبق جيله . فى حين وقف مثل هؤلاء يتفرجون عليه ، وينبهرون به ، دون أن تدفعهم الغيْرة الفنية لمحاكاته ، والسير فى السبيل الجديد الذى رادَه وأعلن عنه - بالفن - لا بالصياح والهياج ، بالإبداع لا بالشللية والتحزُّب . ومع ذلك فإن الكتابات النقدية المصاحبة لقصص هؤلاء ظلت مستمرة فى مبالغاتها غير النسبة ، بعيدة عن الصدق النقدى . حتى تحولت قصص هذا التيار « الوسطى » إلى قصص « ثائرة » ، وغدت مواقفهم « الوسطية » بطولات لا نظير لها ، وأصبحت محاولاتهم « المتواضعة » تيارات واتجاهات مؤثرة وفاعلة . إلى غير ذلك من الصفات التى قد لا تجد مصداقيتها فى النصوص ذاتها .

● نمـــاذج متكررة

على هذا النحو كان اقتراب ابراهيم اصلان فى بعض قصصه من محاكاة ذلك العالم العبثى الذى غلب على القصة الحديثة ، مع احتفاله بوصف الأشياء الخارجية وصفا دقيقا ، وتقديمها بصورة

أقرب إلى الفوتوغرافية . وكأنه يريد التأكيد على سمة الجمود والجفاف والشخصيات هي الأخرى باردة ، جافة ، خالية من المشاعر والعواطف . لا تنبض بأية أحاسيس ، وهي نماذج تتكرر ، لا تحمل الشخصية اسما كما لو كانت شيئا ما ، ولا يزيد عدد الشخصيات في القصة عن رجل وامرأة ، أو ولد وبنت ، أو رجلين، والرجل ضئيل الحجم ، نحيل ، أو سمين ، والشاب نحيل أو ممتلىء . وكأنه يريد تثبيت صورة الإنسان في هذا العالم على هذا النحو ، فهو في مجتمعه لا يخرج عن هذه الدائرة ، إنها أنماط لا إشعاعات سيكولوجية لها . كذلك فإن « المقهى » و « الطوار » وتكرارهما في الكثرة الغالبة من قصصه ، تؤكدان هذا المعنى : التوقف ، الثبات ، التوقف ، الفراغ ، الزمن الراكد ، الأرض خراب ، الساعة متوقفة ، « المقهى قديم » ، الغرف فوق السطح ، « الرغبة في البكاء » ، « التحرر من العطش » .

والشخصيات تعيش في بلاهة ، وفي وضع غير انساني لا استواء فيه ، واهنة ، ضعيفة ، مريضة ، هامشية ، لا تجد ما تستند إليه إلا جدارا خشبيا متهالكا . (انظر صفحات ٢٤ ، ٤٨ – يوسف والرداء) . وفي قصة « المقهى القديم » أراح البائع ظهره إلى جدار الكشك الخشبي ، كما أراح الرجل النحيل ظهره إلى سلة المهملات في قصة « البحث عن عنوان » . تجد الرأس مائلة إلى الأمام أو على الصدر . دليلا على عدم الاستواء ، والشذوذ ، والغرابة المثيرة للدهشة . تعيش الشخصيات في غير وعي دائم . أو في عالم لا عقل فيه ولا تفكير ، ولا صدق ، ولا موضوعية ، ولا واقع . هذه الشخصيات النائمة ، البلهاء ، وهذا العالم العبثي الوجودي ، جعلا ابراهيم أصلان يقترب – قليلا – في القصص التي أشرنا إليها فقط – من التجارب الجديدة في القصة القصيرة الحديثة ، لكن ذلك لم يأت استنادا إلى رؤية فكرية محددة . وإنما ظل أسير محاكاة بعض القصص المترجمة ، وبقيت حدوده الجغرافية شديدة الضيق ، ومساحته التي تحرك فيها محصورة في « الطوار » وفي « المقهى » وفي « غرفة ضيقة فوق السطح » ، ولم يفلت من أسر الاتجاه الواقعي في احتفاله بالشخصيات المنتخبة من الأحياء الشعبية ، وفي انبهاره بمفردات الواقع المادي ، وحرصه على للغتها وتجسيدها في مكان معين هو « المقهى » دائما ، هناك رؤية محدودة جزئية فشلت في سبر الأغوار البعيدة والعميقة لهذا العالم الذي أحاط به ، ولتلك الشخصيات التي حاول تقديمها . ومن ثم جاءت محاولات الاقتراب من « ملعب » التجديد تقليدا وليس ابتكارا ، تشويها وليس إضافة أو اختراقا .

إن مراجعة صفحات ٨٥ ، ٨٧ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٧ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٤٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ من مجموعة (بحيرة المساء) تؤكد أنه لا تغيير فى الشخصيات ، ولا تجديد فى رسم ملامحها . إذ إن الملامح ثابتة ، لا تعبر عن خصوصية وتمايز . ولا توجد أية دلالة فكرية أو رمزية أو طبقية ، على ولعه بهذه الشخصيات ، ودورها فى المجتمع أو فى القصة . المجتمع المصرى لا يخرج الناس فيه عن حدود البدانة ، أو ضآلة الحجم ، أو العجز ، مع سمرة اللون ، وخلو الرأس من الشعر ، وارتداء القميص والسروال ، والمعطف الأسود شتاء . وهم نائمون ، أو مالت رءوسهم على الأكتاف ، أو يلقون نظرة على الشاطىء ، أو يمعنون النظر فى ميدان الكيت كات بامبابة ، علاقتها بالواقع المحيط علاقة واهنة ، إنها تمثل الأساس فى جميع قصص (بحيرة المساء) ، وتصويرها على هذا النحو يفقدها أن تكون رمزا لشىء ، لأنها افتقدت كثيرا جدا من الإيجابية ، والوعى العميق بما يدور فى أعماق المجتمع : سياسيا وفكريا واقتصاديا واجتماعيا ، وكان من المتصور أن تكون هذه الشخصيات أداة لتجسيد الفساد الكائن فى المجتمع ، والسوس الذى ينخر فى أوصاله الممزقة .

المجموعة الثانية لابراهيم أصلان (يوسف والرداء) يحدثنا الكاتب عن شخصياته ، مستخدما ضمير الغائب : هو ، هى ، أو ضمير المتكلم : أنا ، نحن ، أو ضمير المخاطب : أنت ، وأحيانا يشير إلى البطل على أنه « ولد » أو « رجل » ، أو على أنها « الفتاة » أو « امرأة » . واللازمة التى لا تفارق الشخصية هنا هى « القيام » ثم « الوقوف » أو القيام فالوقوف . فهى فى ص ٢٤ « قامت واقفة » مرتين فى الصفحة الواحدة . وفى صفحة ٢٥ « قام واقفا » ، و « قام هو واقفا » ١٦ ، و « قامت واقفة » ، وصفحة ٥١ « عندما قام واقفا » ، وفى بعضها الآخر ما سبق أن أشرنا إليه من النوم ، أو الارتخاء ، أو الميل إلى جانب ، وما شابه ذلك .

لكن الوضع والحال اللذين يحتفظ بهما ابراهيم أصلان لكل أبطال قصصه القصيرة ، يثيران تساؤلا ملحاً : هل يكتب مثل هذا الكاتب قصصه ، ويرسم شخصياته ، بلا وعى ، ومن غير إدراك لأبعادها ، وظروفها ، وملامحها النفسية والعقدية والبيولوجية والفكرية وانتمائها الطبقى الاجتماعى ، وقدراتها الاقتصادية ؟! ألم يخطط لها طريقاً تسير فيه ، وهدفاً تسعى إلى تحقيقه ؟ ألم يضع لها ضوابط فى السلوك والأقوال والحركة والإشارة والنبرة والايقاع ؟ أم تراه ينسى هوية شخصياته ، فتضيع منه ملامحها ، ويتوه زيها ، ويطمس وجودها ، فيقدمها مرة

ومرة ومرة ، متصورا في كل مرة أنه يخلق ويبتدع جديداً ؟ أم إنه قد أعد بعض « الدمى » - « العرائس » - في أثواب جاهزة وألوان ثابتة ، وأحجام متساوية ، وجعلها جاهزة تحت الطلب ، لاستخدامها هنا وهناك وهنالك ، وسوف تظل هذه التساؤلات قائمة ، إلى جانب ما قد يضعه غيرنا ، رغم ما نقرؤه تقديما لمجموعته (يوسف والرداء) من قبل المسئول عن سلسلة « مختارات فصول » أو بقلم الكاتب نفسه . تقول الكلمات المدونة على صفحات الغلاف الخارجي (... وتؤكد هذه المجموعة كلاً من مكانة صاحبها كواحد من أبرز مبدعي جيله - جيل الستينات - في الأدب المصري الحديث ، وأسلوبه (تشكيله) الفريد ، ليست القصة حكاية ، ولا حتى الفعل الحادث في الحكاية ، إنها استخدام خاص للكلمات ، يجعل الكتابة الأدبية فناً ، في نفس السلالة الفنية التي تجمع الرسم ، والموسيقى . القصة هنا تجسيد تشكيلي بالكلمات ، عن مجموع مدركات الحواس لحظة إنسانية بعينها ، ممتزجاً - هذا المجموع الحسي - بما يحمله العقل - عقل الراوي غالباً - من ذكريات أو تصورات ، أو مفاهيم أو مشاعر ، أو ممتزجاً بكل هذا جميعا . الإبداع القصصي عند ابراهيم أصلان ، استخدام خاص لكلمات اللغة ، بوصفها أصواتا مكتوبة تنقل إليك المعاني والمشاعر : معاني التجربة ومشاعر البشر الذين عاشوها - فتعيشها معهم ، ويهتز وجدانك مع الايقاعات التي وضع الكاتب - بكلماته - أنغامها !) .

إلى غير ذلك من صفات عامة ، وأحكام مطلقة . أظن ظناً أن كاتبها لم يقرأ قصص هذه المجموعة ، ولم يستكمل - بعد - أدوات رؤية نقدية تستوعب كل نتاج ابراهيم أصلان . لذا جاءت أحكامه وكأنها مكتوبة عن كاتب آخر ، وعن قصص أخرى . وما هكذا يكون النقد الموضوعي الجاد المسئول . أمّا إذا كان كاتب هذه الكلمات قد توهم أنها لن تقرأ ، ولن تراجع ، ولن تحلل ، في ضوء القصص الموجودة في داخل الكتاب ، وفي إطار حركة القصة القصيرة في مصر ، منذ بداياتها الأولى حتى الآن ، فإنه لا يخدع إلا نفسه ، والكاتب الذي يبالغ في تقييمه . ولو كان كاتب المجموعة هو نفسه الذي كُلف بكتابة هذه الكلمات ، فإني أتصور أنه رسم يوتوبيا القصة قصيرة لا سبيل إلى تأليفها أو تطبيقها أو إبداعها ، وظل يعيش « حلم » تحقيق هذا العالم الحالم الوردي لقصة قصيرة لم يكتبها بعد ، منذ نشر قصته « الأستاذ والدوامة » في مجلة (القصة) العدد التاسع - سبتمبر ١٩٦٤ - ص ١٣٨ ، حتى الآن !

لبنان
أبواب
العدد رقم 25
1 يونيو 2000

ابستمولوجيا الأحلام بين فرويد وابن سيرين

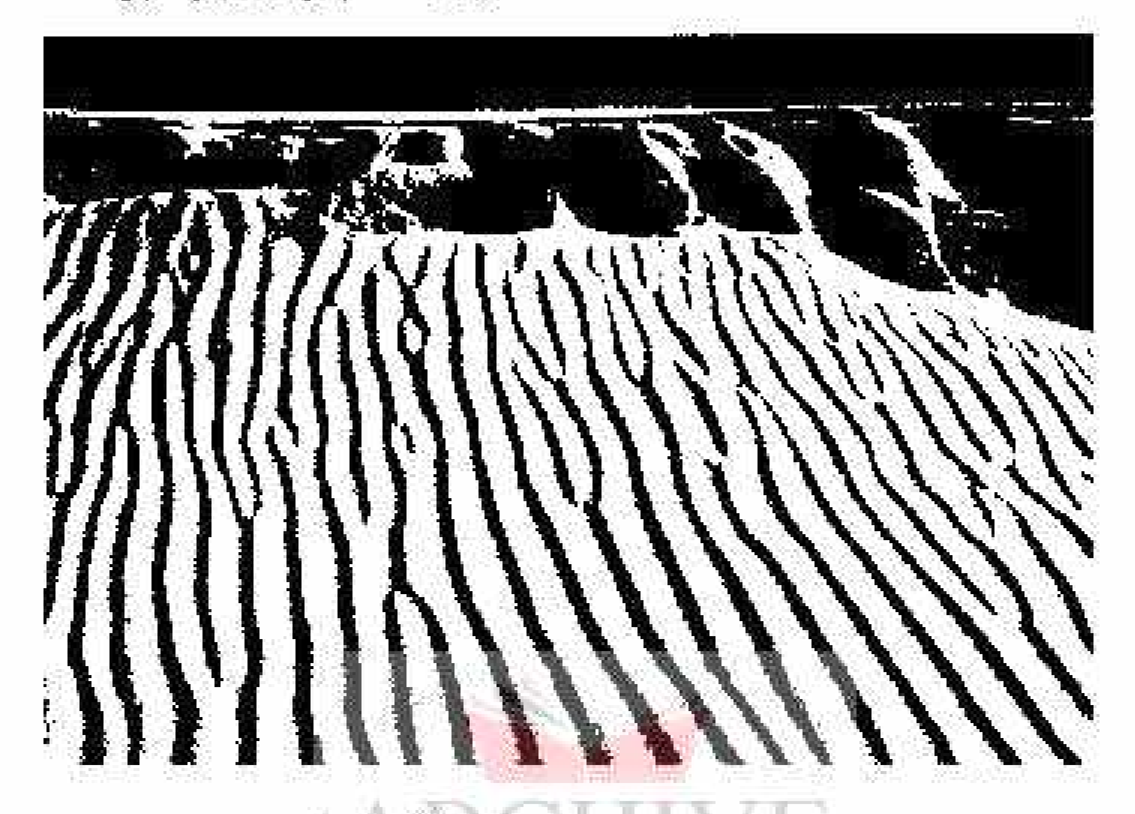
سعيد بوكرامي

كل الناس تحلم وهناك من العلماء من يذهب بعيداً ليجعل الحيوانات أيضاً كائنات حالمة. كلنا إذن نحلم. أحياناً نتذكر أحلامنا وفي أحيان كثيرة ننساها وبالأحرى نتناساها لكي لا تزعج حياتنا اليومية وتجعلها في دوامة الصور الحلمية، التي قد تكون مثيرة وغير محببة للذكرى ومرعبة أيضاً. اهتم كثير من العلماء بالأحلام، منهم علماء النفس ومنهم علماء الأعصاب والدماغ. وكتبوا عنها كتباً متخصصة ومعقدة لا يفهمها إلا المتمرس بهذه المجالات المعرفية والمطلع على خباياها. وما يهمنا نحن هو الجانب النفسي بهذا فأهم زعمائه فرويد ويونغ ولاكان وإريك فروم وغيرهم، كلهم أجمعوا على أن الأحلام مجموعة من الصور المتنافرة اللازمنية لا ضابط لها. تتمظهر في صور مشفرة لها دلالات، دون شك، لكن في علاقة وثيقة بنفسية الحالم ومكوناته السيكولوجية. وكل ما يظهر في الحلم له أهميته، ويمكن تفسيره إذا وصل المحلل إلى المفاتيح وخبر مشاكل الحالم النفسية في علاقتها بمحيطه الاجتماعي. ويمكن استنتاج عقد عامة كما فعل فرويد مثلاً لتسير على باقي النفسيات وعن طريق المماثلة. لأن بعض العقد ومسبباتها متشابهة من محيط إلى محيط وبالتالي فهي رموز تتكرر في واقعنا ولنا علاقة مباشرة بموضوعاتها، لهذا نجد الرغبات تحصر في إشباع اللذة. وعندما لا يتحقق تعلق تلك الرغبات باللاوعي وتكبت وخلال النوم تتسلل لانعدام الرقابة أو خفوتها وتصعد على خشبة الحلم صوراً، أشخاصاً، رموزاً وإشباعات... إن الجهاز النفسي للإنسان غامض ومعقد البنيات مرتبط بمراحل

نموه ونوعيتها. فعندما كان الإنسان يعيش فترة بدائية، كان الجهاز النفسي ينبني بعيداً عن المكبوتات، لأن ما يتحقق في الواقع يماثل ما قد يتحقق في الحلم من إشباع للرغبات. لكن مع تسييس الكائن ومحاصرته بالقيم والأخلاق والقوانين، أصبح الجهاز النفسي متخم بالمكبوتات التي يتحقق بعضها على مستوى الحلم لكن ليس بشكل مباشر لأنها غالباً ما يتم تكسير لذاتها باليقظة أو الرقابة. وكما يقول فرويد ما من قوة يمكنها تشغيل جهازنا النفسي سوى الشعور بالرغبة. لكن هذه الرغبة لا تتحقق في الواقع إلا بشكل مشوه أو ناقص. أما على مستوى الحلم فتظهر وتختفي لأن الرقابة دائمة الحضور وهي من يمنع الرغبات اللاواعية من الوصول إلى السيطرة على الجهاز الحركي للوعي. وفي أثناء النوم تحتال الرغبات اللاواعية لتصرف خواطرها ما قبل الشعورية كي تظفر بتحقيق صوري في الحلم، ولكن الرقيب عند النوم يغلق المنافذ على الجهاز الحركي فلا تستطيع الصور عند اليقظة أن تتحول إلى تحقيق فعلي عن طريق الحركة لهذه الرغبة، وهذا طبعاً بحسب وضعية النائم والمحيط الذي ينام فيه ودرجة استغراقه في النوم. تقول تفسير أم تأويل أم علم الأحلام؟

التفسير في اللغة هو الإيضاح والتبيين، وفي لسان العرب: الفسر (البيان. فسر الشيء يفسِره ويفسُره. فسراً وفسره: أبانه. والتفسير مثله. . . ثم قال الفسر كشف المغطى والتفسير كشف المراد عن اللفظ المشكل ويطلق أيضاً على التعرية. ويقول أبو طالب الثعلبي: «التفسير بيان وضع اللفظ إما حقيقة أو مجازاً كتفسير الصراط بالطريق والصيب بالمطر. . .). وهو بهذا المعنى يكون للعامة لا للخاصة. لأن التفسير يستعمل في تفسير الألفاظ فقط أما التأويل فهو تأويل للمعنى كتأويل الرؤيا. والتأويل تفسير باطن اللفظ. فالتأويل إخبار عن حقيقة المراد. وقيل أيضاً التفسير ما يتعلق بالرواية والتأويل ما يتعلق بالدراية. فالتفسير يبحث في معاني الألفاظ لا اجتهاد فيه، أما التأويل فهو اجتهاد وترجيح في مدلولات لغة ثم استعمالها بحسب السياق والمقام.

ابن سيرين استعمل مصطلح تفسير، وهو فعلاً بحث في معاني الألفاظ، لكنه أيضاً رجح واجتهد وأخبر عن حقيقة خفية لا يصلها العامة. إذن كان يجدر به أن يطلق على كتابه: «تأويل؟» وبالضبط «تأويل الرؤيا» كما سنعرف بعد قليل.



كما كان على من ترجموا كتاب فرويد حول الأحلام أن يترجموه بـ «علم الأحلام». يقول فرويد موضحاً هدفه من كتابه:

> «ابتغي من هذا الكتاب أن أقيم الدليل على أن الأحلام ليست خالية من المعنى، وأنه يمكن الوصول إلى تأويل لها، وإن كان هذا يناقض معظم الآراء العلمية وشبه العلمية. فما من أحد كان يرى في الأحلام شيئاً منطقياً معقولاً من معدن المعقولات البشرية المعهودة لنا، وإن كانوا مع هذا يرونها ذات مغزى غير طبيعي، فمنهم من يربط بين هذا المغزى وبين عالم الغيب أو دنيا الآلهة وعلامات القدر».

انتهى كلام فرويد وهو هنا يحاول بتواضع أن يعلن عن علم جديد يخالف المنطق العلمي المتعارف. فهو عقلاني وإن بدا للبعض أنه لا عقلاني.

للفظ الأحلام اشتقاقات يجب الوقوف عندها لأنها مرتبطة ببعضها بعضاً. في لسان العرب: (حلم. الحُلْم، والحُلُم أي الرؤيا. والجمع أحلام يُقال حلم يحلم

إذا رأى في المنام. حلم في نومه يحلم حُلْماً واحتلم وانحلم ويقال حلم إذا رأى وتحلم إذا ادعى الرؤيا كاذباً. - إلخ -).

هذا في الثقافة العربية وهو مرتبط بالكذب، لأن الحلم مرتبط بالشيطان وما يأتي من الشيطان فهو شرّ وباطل. ولا يعترفون إلاّ بالرؤيا.

أما التحديد العلمي للحلم فهو مجموعة من الصور الملونة وغير الملونة تنتظم في سلسلة من اللقطات غير المنتظمة لا تخضع للمنطق ولا للزمن. تنتج عن فعل النوم الذي يخفض من رقابة الوعي مفسحاً المجال لمكونات اللاوعي لتظهر بأقنعتها ورموزها الدالة على نفسية الحالم السوي أو غير السوي.

حلم اليقظة: سلسلة من الخواطر والصور والتخيلات تخطر للمرء على غير وعي ولا تتجه صوب هدف معين وهي تساور المرء خلال ساعات اليقظة وتتملكه على غرار الهواجس والأوهام. فيستسلم لها ويستغرق في سياقاتها.

وللأحلام في الثقافة العربية زخم معرفي هائل يتداوله الآن بعض المطلعين على الكتب القديمة التي اهتمت بالأحلام وتفسيرها. ولعل أهم كتاب مرجعي للثقافة العربية في ميدان الحلم هو كتاب الإمام محمد بن سيرين. اهتم فيه بالرؤيا التي اعتبرها من عند الله. أما الحلم فهو أضغاث غالباً ما تكون من عند الشيطان. وبالمنظور الإسلامي فالأحلام وعلمها هو خبط عشواء في طريق الضلال، لأن كما تقول القاعدة ما بني على باطل فهو باطل. لهذا ففرويد الذي ربط الظواهر النفسية وأعراضها وأمراضها بعقد وإشكالات جنسية واعتبرها بؤرة الأمراض النفسية. وهذا دليل آخر على أن تأويلات علماء النفس إنما هي تأويلات لوساوس الشيطان الذي يدفع الإنسان للمعصية.

لو سلمنا بهذا الرأي، فستكون كمن يُطلب منه إجراء سباق سيارات دون معرفة بقيادة السيارات. وماذا عن الأحلام غير الجنسية؟ هل هي أيضاً أضغاث أحلام وتحبيح من الشيطان؟. الأمر يدعو هنا إلى إعمال العقل. الصور التي نراها في الأحلام سواء كانت محببة لنا، أو مشينة نخجل منها، هي جزء منا لأننا نحن من يحلم بها، من يراها، من يشعر بها، من يتحدث بها. من يعيش ويتعايش معها. فهي لا تفارقنا أبداً. أحلامنا هي مشاعرنا. رغباتنا. إخفاقاتنا

مكبوتاتنا، ملحماتنا. هي الجانب المعتم من شخصيتنا الضاربة الجذور في عمق عصور سحيقة. وإلقاء الضوء عليها كفيل بتحقيق التوازن والمعرفة الإنسانية.

الأحلام في الثقافة العربية لها علاقة بالمستقبل. فهي تنبئة تميط اللثام عما يحدث غداً وهذا هو التفسير الشائع بين الناس: يحلم بشرب الحليب، سيتزوج، يحلم أنه يلبس حذاء فسيسافر... فهي إذن منطقية وتخضع للمنطق، وليست الأحلام نتيجة بل هي مقدمات. طبعاً العقلية الشعبية خاصة والعربية عامة مشبعة بالتراكمات الخرافية واللاعقلانية. والمصطلح الذي يطلق على الحلم هو المنامة ويبدأ سرده بلازمة «خير وسلامة...» وهو نوع من التطير، ولكي لا يحدث ضر بدل أن يصبح خيراً. وهي ثنائية معروفة متحكمة في العقلية. فهناك الشر ثم هناك الخير وليس هناك شيء بينهما. إما السلم أو التطرف. كما أن المنامات أو الرؤيا لها علاقة بعوالم أخرى خارجة عنا، ومتحكمة فينا وكثيراً ما كان بعض الناس الذين يريدون المناصب والجاه يلجأون إلى تأليف منامات على قياس مقدس أو مدنس، كأن يحلم يهودي بموسى ونصراني بعيسى أو مريم وبوذي ببوذا ومسلم بمحمد وساحر بشيطان رجيم. وقس على ذلك من أولياء وذوي قربى، لكي يضفوا على كلامهم الشرعية وعلى شخوصهم القداسة. وقد تمتع هؤلاء المفسرون وإلى يومنا هذا بسلطة رهيبة وسط العامة والخاصة فتحكموا في مصائر الناس وساسوهم على هواهم. مما أفسح المجال للمشعوذين والدجالين للسيطرة على عقول الناس وجرجرتهم إلى أدغال الجهل، لا زلنا نعيش فيها. ولا يخلو العالم العربي من هؤلاء بل هم يتزايدون ويطرحون أفكارهم في كتب وعلى صفحات الجرائد، خاصة في مصر التي تعرف حضانة مواتية لتفريخهم.

عندما نقرأ كتاب ابن سيرين نجده يرفع الأحلام إلى خلق من الله سواء جاءت عن طريق الشيطان أو الملاك. وعندما يحضر الشيطان يخلق الله أباطيل الأحلام وهي عنيفة ومرعبة لتنسب إليه. وإذا حضر الملاك كانت الرؤيا الصادقة، ويستعمل ابن سيرين مصطلح الرؤيا أثناء صدقها وليس مصطلح الحلم.

وقصُّ الرؤيا ينبغي ألا يكون للعامة بل ينبغي أن يتم على يدي عالم متخصص بالتعبير (أي التفسير) لكي لا يكون هناك تحريف أو تشويه في التأويل.

ويحق لنا الآن أن نتساءل عمن تصدق رؤياهم ما دامت تقبل الصدق

والبطلان؟. أولاً الرسول ثم الأطفال والحيوانات. بينما قد تصدق وغالباً لا تصدق من كان على جناية أو سكر أو من كان من الغلمان والجواري، والغالب أن الشيطان متسلط عليهم. إذن هؤلاء لن تصدق رؤياهم ولن يتحقق من أحلامهم شيء يذكر.

ويقسم ابن سيرين الرؤيا إلى قسمين:

ـ قسم مفسر ظاهر لا يحتاج إلى تعبير أو تفسير.

ـ قسم مكنى مضمر تودع فيه الحكمة والأنباء في جواهر مرئياته.

لأن من له رؤيات ظاهرة فلا يحتاج إلى تفسير. أما الذي يشار له بطبعه. كالذي له طبع في الصيف أو الشتاء يرى الشجر التمر، البحر، النار، الملابس، المساكن، الحيات، العقارب. ومن له طبع في الليل أو النهار يرى الشمس والقمر والكواكب والنور والظلمة والقنافذ والخفافش...

والرؤيا بصفة عامة إما تدل على خير أو شر.

وهي متعلقة بالماضي وما سلف وخلا وفرط وانقضى (وهنا يلتقي مع فرويد كما سنرى بعد قليل). وقد تأتي بالمستقبل فتخبر عما قد يأتي من خير أو شر (وهنا يلتقي مع تلامذة فرويد كيونغ وسيليرر: الحلم عندهم يضمن رغبات ماضوية لكنه أيضاً يسعى نحو المستقبل). لكنه يقف عند ابن سيرين بين استشراف الخير أو الشر من الرؤيا في حين أنه يتضمن غايات الحالم ومراميه. ويعتمد محمد بن سيرين في تحديده لأقسام الرؤيا على مرجعية مقدسة أي ما رواه الرسول، بحيث قال: «الرؤيا ثلاثة، فرؤيا بشرى من الله تعالى، ورؤيا من الشيطان، ورؤيا يحدث بها الإنسان نفسه فيراها».

كما اعتمد ابن سيرين في تأويله للرؤيا (الأحلام) على عدة مرجعيات منها الديني والثقافي. فكان يستند إلى ما تداولته العرب من تعبير للرؤيا، سواء عند الخاصة (الفقهاء، أصحاب الحكمة، الشعراء..) أو عند العامة التي تأخذ بالظاهر ولا تغوص إلى الباطن. مثل تعبير رؤيا شخص إسمه الفضل معناه أفضال وآخر اسمه راشد معناه إرشاد ورشد وسالم معناه السلامة، وسقوط

الأسنان معناه الموت والعوْرة معناها الزواج . . . إلخ .

وقد تنوعت تفسيرات ابن سيرين ما بين رموز ودلالات تستجيب للذهنية الإسلامية الضاربة جذورها في ثقافات شعوب عديدة كانت تؤوّل أحلامها وفق المسموح به والجائز . وهي بذلك تسعى إلى تشييد شيفرة مُوحَّدة ومُوَحِّدة . رقيبة توافق الفضاء السياسي والسوسيوثقافي لهذه الشعوب . وهي تتعارض مع النظرية التحليلنفسية المعاصرة على مستوى المفاهيم والمضامين والخلفيات الذهنية .

سأقدم الآن بعض الأمثلة المقارنة ما بين تأويل ابن سيرين للأحلام وتأويل فرويد من جهة ثانية :

ـ السلطان والملك عند ابن سيرين يعني اللّٰه في الرؤيا ، وعند رؤيته راضياً معناه رضاه على الحالم أو رؤيته عابساً معناه غضبه على الحالم . ولاحظ هنا هذا التطابق بين رمز السلطة الدنيوية والأخروية ومغزاه الأيديولوجي . أما عند فرويد فيؤول هذا الرمز بالأب ودوره الجوهري في التكوين النفسي للفرد . وهنا يمكن استدعاء عقدة أوديب مثلاً كخلفية سيكولوجية لنمو الطفل .

ـ القلم عند ابن سيرين يعني ما تنفذ به الأحكام بسببه كالسلطان والعالم والحاكم واللسان والسيف والولد الذكر وربما دلّ على الذكر (لاحظ صيغة الشك والتقية) . بينما فرويد يجزم في أن القلم يدل على العضو التناسلي للرجل .

ـ العري عند ابن سيرين يدلّ في الرؤيا على عدو مكاتم غير مجاهر بالعداوة بل يظهر المودة والنصيحة . أما عند فرويد فيدل على رغبة استعراضية نكوصية للطفولة . مرحلة العري المرح والحر دون رقابات وأيضاً رغبة عامة دفينة إلى مكان لا شعوري وهو الجنة مكان العري الأبدي دون ذنب أو عجل أو رقابة .

هذه بعض المقارنات القليلة ، لتفادي الإغراق والتطويل . المهم من كل ما قلناه أن نعرف أن الشروط المعرفية والسوسيولوجية عند ابن سيرين هي التي أنتجت لنا كتاباً ممتعاً في تفسير الأحلام المسمى «منتخب الكلام في تفسير

الأحلام»، يستجيب للذهنية الإسلامية التي تعترف بالإنجاز المعرفي إذا وافق المحمولات الدينية وزكاها، والتراث المكتوب والشفهي من كتابات الفقهاء، وشعر العرب، وثقافة شعبية إسلامية.

أما عند فرويد فقد دخلت العلوم الإنسانية مع بداية القرن العشرين منعطفاً خطيراً هدم جميع القناعات، وشيد قطيعة ابستمولوجية مع المعارف السابقة. وهذا ما ساعده على بناء نظرية هامة أضاءت الكثير من الجوانب المعتمة من سيكولوجية الإنسان. لكن كل ذلك لم يمنع هذه النظرية الفرويدية من الوقوع في بعض الأخطاء في المفاهيم والمنهجية أصرّ عليها بعده تلامذته كيونغ وسيلبرر وغيرهما من الذين حاولوا وضع التحليل النفسي على السكة الصحيحة.

الخلوة في اللاوعي

ينقسم الإنسان إلى قسمين: جسد ونفس وهما قسمان منسجمان. لكن هناك قسماً آخر تتفق عليه شعوب كثيرة منها الإسلامية وهو: «الروح»، التي يقول عنها العرب إنها باردة بينما النفس حارة. ولهذا الكلام سند قرآني. فقد سُئل النبي محمد حولها فنزلت الآية التالية: «ويسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي، وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً». ويظهر أنها شيء غامض يخرج من الإنسان وقت موته ولا تعود إلا يوم الحساب أي يوم البعث. وتبقى في مستودع الأرواح ويسمى البرزخ. وكثير من الشعوب تؤمن بالعودة وتبني عليها تصوراتها للغيبيات.

وفي التفكير الشعبي مقولات سائرة تعتبر «النوم أخو الموت». أي أن الروح تغادر أجسادنا لتسبح في ملكوت الله. وعند اليقظة تعود مسرعة، ومن تأخرت عنه تأخر في النوم أو مات. وما يتلقاه النائم من أحلام ما هي إلا رسائل خارجية لها علاقة بقوى غيبية تمارس سيطرتها على الجسد وتفعل به ما تشاء.

والواقع الصحيح أن ما نحلم به له علاقة عميقة بحياتنا اليومية، بماضيها وحاضرها. فالحلم كما يقول فرويد هو الطريق الملكية التي تقود إلى فهم اللاوعي خاصة والسيرورة النفسية بصفة عامة.

ففي حالة اليقظة، يبدأ الوعي في تسجيل مكبوتات رغبات لم يتحقق إشباعها

وهي رغبات في مواضيع متعددة تتأرجح ما بين اللذة والألم.

ومن هنا ضرورة الوقوف عند هذين المصطلحين الأساسيين في فهم السيكولوجيا الإنسانية. كما أن لهما علاقة وطيدة بالأحلام.

* الشعور أو الوعي: حالات ذهنية تجعل الإنسان يعمل تفكيره في الإحساسات المصاحبة للحياة اليومية من لذة وألم. لهذا فهو يذكر للدلالة على الحالات الانفعالية المشوبة بالتوتر النفسي المصاحب لهياج الرغبات.

* اللاشعور أو اللاوعي: الفضاء المظلم والغامض من نفسيتنا حيث تتكدس المكبوتات من رغبات وخبرات، من لذة وألم. وهو ليس حيزاً بالمعنى المادي ولكنه عالم مجرد وخفي من ذواتنا يعيش دوماً في تصارع بين الهو والأنا والأنا الأعلى. وهو عصي حتى على التحديد لشساعته وهوّاته السحيقة.

وفي السياق نفسه، الحلم مرتبط بهذه المكونات، والوعي حالة يقظة أما اللاوعي فهو حالة نوم. فالنوم يسمح لنا بالتخلي عن الرقابة، أي أن الحالم يتخلص من مصدر الحظر والكبت والضمير مؤقتاً ليستسلم إلى عالم آخر حافل بالصور التي يتم خلالها إشباع مجموعة من الرغبات ولو جزئياً، والتي عادة ما تكون في حالة اليقظة مصادرة بالأخلاق والدين والسلطات المتنوعة وتكون بالتالي مستحيلة التحقق، لأن النائم يخلو إلى نفسه ويتخلص من الضوضاء والرقابات المتعددة التي تحاصرنا من الواقع والذات. هذه الخلوة في اللاوعي تشبه إلى حد ما خلوة الوعي التي يخوضها المتصوفة المسلمون أو البوذيون في طقوس التوحد. لهذا يختلط في كتاباتهم وكلامهم ما بين الوعي واللاوعي على شكل شطحات تقول ما لا تعنيه كما الحلم يقول ما لا يعنيه، لأنه شبكات من الرموز بل الشيفرات التي تعني في الواقع شيئاً وفي الأحلام تعني شيئاً آخر.

إن المادة التي تستمد منها الأحلام ديناميتها هي الذكريات والتفاصيل اليومية التافهة، لأنها تشكل معيناً غامضاً وإشكالياً. إذن فالوقائع التي تتكون منها قصة الحلم مستمدة مباشرة من تجاربنا الشخصية التي تراكمت كطبقات أركيولوجية في ذهننا. ولذا فمهما بلغت درجة الحلم من الغرابة والسخافة فهي مستعارة من تجاربنا الحسية والوجدانية بالدرجة الأولى ضمن نشاطنا الواعي. فما يبدو لنا شاذاً

وغريباً عنا ولا علاقة له بحياتنا في الأحلام هو انعكاس مقنع عما شاهدناه وأحسسناه ورغبناه. ويمكننا أن نتذكر حلم صديق فرويد: ديلبوف، الذي رأى حلماً ظنه لا علاقة له بحياته لمدة ستة عشر عاماً. فالنبات الذي رآه في الحلم ذكر اسمه اللاتيني رغم أنه لا يعرفه في الواقع. وتذكر بجلاء أنه ذات مرة سجّل اسمه تحت رسم النبتة عندما حاول مساعدة أخته في إعداد ألبوم النباتات وتحديد أسمائها باللاتينية. إن فترة الطفولة هي أهم معين تُستقى منه الأحلام: فهي تلك التفاصيل الغضة والمهجورة والمنسية. ولا تحتاج إلا إلى مثيرات حتى تتداعى دفعات دفعات، كطلاسم لا تحتاج إلا إلى فك شفراتها.

ويمكننا أن نحصر مثيرات الأحلام في:

- مثيرات حسية تأتي من الخارج (خارج الجسم).
- مثيرات حسية تأتي من الجسم لها علاقة بالميول العضوية.
- مثيرات عضوية باطنية لها علاقة بإحساسات دفينة في اللاوعي مصدرها تنافر العضوي مع النفسي والأخلاقي.
- مثيرات نفسية خالصة متعلقة بالردات والنكوصات والمكبوتات المترسبة.

كما أن للأحلام مصادر أخرى مرتبطة بالصراع الأبدي بين الرغبات والميول والدوافع والرقابة المتمثلة خاصة في النظام الأخلاقي السائد في كل مجتمع. وهكذا ففي الأحلام تنخفض هذه الرقابة وتظهر الأعماق بلا حياء ولا رادع ولا منطق. فيختفي بذلك الضمير الصارم المتعاقد عليه في المجتمع. ورغم عدم اقتناع الجميع به لكنه يصبح نظاماً يحرص عليه الجميع ظاهرياً لمراقبة الأنا والآخر.

التخاصم الأبدي

للأحلام خصائص تميزها عن غيرها من المشاهد البصرية عامة، لأنها صور غير منطقية ولا تخضع للزمن، وقد تأتي بالألوان وقد تأتي بالأبيض والأسود، رموزها مقنعة ومرموزة: فرؤية حديقة في الواقع تقصر بالظاهر، أما رؤيتها في

الحلم، فينبغي أن تُؤوّل بعلاقتها بالرموز الأخرى وتداعيات العالم وتكوينه النفسي.

تحتل الأحلام الجنسية الدرجة الأولى، لأنها محاولات يائسة للإنسان للتعويض والإشباع تتوزع ما بين مبدأي اللذة والألم. الأحلام أيضاً متحكمة في وضعية النوم ومتأثرة بالمحيط الخارجي للنائم. كأن تحلم بمص حلمة بينما أنت في النوم تمص أصبعك، أو يكون جارك شرطياً يرهبك وتخاف منه فتحلم به كلباً بوليسياً يلاحقك في كل مكان. أو تنسى المذياع دون إغلاق فتحلم بمشاهد قريبة مما قيل في المذياع. كما أن الأحلام وبشكل قطعي، وعند أغلب علماء النفس، ليست تنبئية ولا تبشر لا بخير ولا بشر لأن الأحلام تستعيد الماضي القريب جداً (الليلة نفسها للحلم) أو البعيد جداً. فتستدعي تمثلاته ومكبوتاته وآلامه وأفراحه وآماله وإحباطاته. ففضاء الحلم يتأثث بصور الماضي وراواياته. لكنها تكون مكثفة بحيث أن الحلم قد يدمج فكرتين أو أكثر من الأفكار الطارئة في الحلم.

ويذكر فرويد أن النقص العظيم في التناسب بين محتوى الحلم وأفكار الحلم دليل على أن المادة النفسية قد احتملت في أثناء تكوين الحلم عملية تكثيف واسعة النطاق. فالحلم مقتضب ومليء بالثغرات إذا ما قورن بسعة أفكار الحلم وغناها الدلالي. وهكذا فهو مليء بالقفزات والطفرات لا نعرف لها تفسيراً. ولكنها لا تحدث بلا سبب لأن لها تفسيراً في تداعي المعاني أو الخواطر. كما أن الأحلام تظهر مشوهة وبشعة أحياناً ومليئة بالفواجع والآلام في أحيان أخرى، وهذا ناتج عن اشتداد الرقابة. فكلما انضغطت الرغبات والدوافع ازداد تشوه الأحلام. وتخضع الأحلام لعامل آخر يتساوق معها بجدلية غائية، وهو النسيان الذي يصاحب الحلم بعد تجليه، وهو نوع من التعطيل والتعتيم أي المقاومة. وقد يبدو للناس أمراً غريباً لكننا إذا ربطناه بالرقابة الشعورية المتحكمة القامعة لجميع الميول بدا لنا أن الأمر طبيعي، فالحلم ابن للاشعور أو اللاوعي. والوعي أو الشعور يحرص كل الحرص على ردّ وكبح جميع أبناء الأحلام عن التمرد والعصيان.

أصدر سيغموند فرويد سنة ١٩٠٠ كتابه المنعطف في التحليل النفسي. أطلق عليه عنواناً هاماً: «علم الأحلام» أو كما تعورف عليه «تأويل الأحلام»، وهو محاولة جادة لعلاج المرضى النفسيين عن طريق تأويل الأحلام والوقوف على

مدلولات رموزها. ويقف فرويد في تأويله للأحلام عند مبدأ هام هو أن الإنسان ينطوي في دواخله على قوى ومشاعر ورغبات تتحكم بتصرفاته وتقود الإنسان إلى أفعال لا يعي دوافعها. وهذا ما يسميه فرويد باللاوعي. أي تلك الغرائز والتراكمات التي نولد بها أو نكتسبها منذ ولادتنا وتماسنا مع الفضاء والكائنات والأشياء، تتحرك في دواخلنا دون وعي بها وحتى في حالات إدراك قليلة، تمنعنا عنها الرقابة النابعة أصلاً من دواخلنا (الضمير) أو الآتية من الخارج، ما يدفعنا إلى كبت هذه الدوافع والإدراكات مع إحساس بالذنب أو الخوف من عدم تقدير الآخرين لهذه الدوافع والإدراكات والرغبات. وفرويد يصر على أنها لا تذهب هباء ولا تنسى، أي أن تجاهلنا لهذه الرغبات الملحة لا يطمسها بل تكمن في دواخلنا لتعود في ظروف أخرى للظهور مرة ثانية في الأحلام. وقد يؤدي هذا الظهور إلى أعراض عصابية تسيطر على صاحبها. وتكون لها أسباب قديمة لها علاقة بالطفولة أي بالتاريخ السري للشخص. فكلنا مررنا بمواقف حاولنا خلالها التعبير عن موقف، عن شعور، عن رغبة... لكننا تجاوزناها بصمتنا، بنسياننا. بانصرافنا عنها لأن هناك تصادماً مع الرقابة بمختلف أشكالها ومصادرها التي لا تفسح لنا المجال للتعبير عنها وترجمتها في الوعي.

وهذا نلاحظه عند بعض أفراد المجتمع الذين يعانون من أعراض عصابية تدفع إلى أشكال متطرفة من السلوكات (الجرائم، الرشوة، التطرف...) غالباً ما نسميها انحرافات سلوكية.

وإذا نظرنا إلى واقعنا العربي وجدناه مكبلاً بحزمة من أنواع الرقابة، تكرس منظومات فكرية وأنماطاً اجتماعية كثيراً ما اصطدمت برغبات فئات اجتماعية عمالية أو مثقفة، وهذا ما يسفر عن أعراض عصابية (العنف، الحقد، الفساد...) لدى هذه الفئات التي تعيش الحرمان والاغتراب.

فالقمع والاضطهاد مثلاً يولدان عُصابات وأعراضاً مرضية. لأن الواقع المرير الذي يعيشه العامل مثلاً وما يمارسه من عنف على المقربين منه (الزوجة أو الأطفال)، كما أن الإزدواجية التي يعاني منها المثقف والانسياق السريع للشباب المعاصر بالحرمان والضياع وانسداد الآفاق، تقود إلى التطرف والشذوذ في السلوكات. أضف إلى ذلك الإحساس العام بالخوف والذنب من العقاب

المؤسسي (القانون والدين: السجن بالنسبة للأول والنار بالنسبة للثاني). وهذا يدعو إلى التفكير في تقيات المجتمع ومكبوتاته المتسترة وراء المظاهر الخارجية من سلوك وعادات ومواثيق اجتماعية. فالمؤسسات التربوية والثقافية والاقتصادية والحزبية والنقابية في العالم العربي لا تهتم بتوفير أطباء وعلماء نفس واجتماع داخل مؤسساتها، ولهذا نجدها أسيرة العيش في عصر بدائي مستعد للعنف في أية لحظة. وعليه فإن أي اهتمام بالتحليل النفسي أو غيره من العلوم سيفيدنا غاية الفائدة. ونغلق هذا القوس الطويل لنعود إلى اهتمام فرويد بالدوافع الغريزية والرغبات المكبوتة، الذي جعله يحسم أن الحلم هو أعظم نص يمكّننا من معرفة شخصية الإنسان السوي أو غير السوي وإماطة اللثام عن تاريخها النفسي.

براميل مليئة بالرغبات

ما يحرك الأحلام برغباتنا المكبوتة اللاواعية والرغبات لا تتعلق دائماً بالجنس، كما قد فهم غلطاً من نظرية فرويد وكرّسها بعض كُتّاب الهوامش حول نظرية التحليل النفسي. الرغبات ليست محدودة بالجنس مؤطرة ما بين اللذة والألم. إذ تتعلق بكل ما تريده النفس خلال اليقظة من حلال وحرام، بحسب الفكر الأخلاقي، ويمكن أن نجملها في رغبات ودوافع تخالجنا خلال حياتنا اليومية من كره، حب، طمع، حسد، جنس، أكل، شرب، مال، إبداع وأشياء أخرى.

هذه الرغبات إذا تعارضت مع المقتضيات الاجتماعية تنكبت إلى دواخلنا وتدحرج إلى أعماقنا المظلمة كبراميل مليئة بالرغبات. وخلال النوم بما هو راحة وطمأنينة واسترخاء تطفو على السطح على شكل شريط أحلام زاخر بالصور والأفكار.

ويقول فرويد إن جوهر الحلم هو تلبية رغبات لاواعية بحيث أن هناك فرقاً شاسعاً بين تحقيقها في اليقظة كأن ترغب في أكل تفاحة وتأكلها فوراً: فهنا الرغبة تحققت ولم تتراجع إلى اللاوعي، بل حدثت في الوعي ولم تخضع للرقابة. أما إذا افترضنا أن الرغبة في أكل التفاحة اصطدمت بضربة على الكف من طرف الأم أو من آخر، فإن هذه الرغبة تنكبت وخلال النوم (أي ليلة بعد الحادث) قد نجد أنفسنا نحلم بأكل شيء له علاقة بالتفاح. وكلها تلبية لرغبات خيالية، لكنها

توفر لنا قليلاً من الراحة والطمأنينة المؤقتة لأن تلك الدوافع المكبوتة قد تنفجر يوماً لتتحوّل تلك البراميل الدفينة إلى قوى مدمرة. وكأن وحشاً بداخلنا قد انفلت من قيوده، نجده باستمرار يحاصرنا فارضاً نفسه على وعينا فيتحكم اللا وعي في الوعي وتلك تراجيديا الإنسان.

وهذا التعارض بين حياة اليقظة وحياة النوم، وهو جوهر الحلم ومكمن أهميته في تفسير الحياة النفسية للشخص، لأن له علاقة مركزية بطفولة الشخص. فكل ما حدث منذ عهد الولادة والرضاعة والطفولة والمراهقة، كل هذه المراحل تغرس مخالبها في حياتنا النفسية تاركة خدوشها وآثارها على مستقبلنا.

وأول علاقة للطفل تكون مع أمه. فهي التي حبلت به ووضعته وأرضعته ورعته. ومن هنا تتكوّن علاقة حميمية بين الطفل والأم يحكمها مبدأ اللذة الفمية، وأيضاً تتكوّن عند الطفل ما يسمى بالطاقة الجنسية (الليبيدو). تبدأ من الفم في الرضاعة إلى الشرج (عند البراز) إلى الأعضاء التناسلية. وللأم والأب دور كبير في تكريس العقد النفسية أو استبعاد الطفل عنها.

لكن هذه السيرورة النفسية التي رسمها فرويد للإنسان تعرضت للنقد من طرف عدد كبير من المحللين النفسيين. ففرويد يضع الطفل بين ثنائية تكوينية وهي الكره والحب. مع أن الأطفال تتملكهم مشاعر أخرى كحب المعرفة، ردود الفعل، الكلام، الحفظ، البديهة وأشياء أخرى. صحيح أن الطفل يكوّن علاقة حميمية مع أمه، لكنها ـ ليست لها دوافع جنسية بالأساس ـ تنتهي بتدخل الأب. وهذا ما يسميه فرويد الإخصاء، وهو رمزي فقط وليس فعلياً كما في المجتمع الإسلامي. إنه حدث بسيط في حياة الطفل لكن له عواقب نفسية وخيمة، خاصة وأن العملية تتم في جو من التكتم وأحياناً الكذب، والطفل عندما يعي أن آلامه مصدرها مؤامرة تكون النتيجة ردات نفسية سلبية.

كل هذه المراحل النفسية تجد صداها في الحلم، لأن قمع الدوافع من خلال تحريم العلاقة مع الأم وتحريم تجليات جنسية أخرى، وتحريم سلوكات لاأخلاقية، وتحريم سلوكات لاجتماعية وغيرها، يجعل الإنسان يقف دائماً ما بين حافتين واحدة من اللذة وأخرى من الألم. وهي نفسها الثنائية السحيقة ما بين الجنة والنار أو الخير والشر. وحول التخاصم الأبدي بين هذه الثنائية شيّد فرويد

نظريته: فهناك التابو (المحرّم) اللاعقلاني وهناك الجائز (الحلال) العقلاني. وهي الثنائية العقائدية نفسها في مختلف الديانات ـ خاصة السماوية منها. وقد عانى فرويد كثيراً تبعات بعض الاختراقات لهذه المنظومة الدينية وهو ما لم يستطع فعله ابن سيرين وغيره من المعبرين للأحلام. كما أن فرويد عانى أكثر خلال تفسيره لأحلام مرضاه. فكثيراً ما اختلطت عليه الأمور وعاد إلى تفسير أحلامه هو شخصياً ليتوصل إلى نظرة شاملة للعقد والأعراض الناتجة عنها. وليخلص إلى أن رموز الأحلام تكاد تكون موحدة عند الجميع. فهناك شيفرة حلمية إنسانية موحدة: فالأشياء المستطيلة، مثلاً، تحيل إلى الجهاز التناسلي للرجل. أما الأشياء المستديرة فتحيل إلى الجهاز التناسلي للمرأة. كما أن الأحلام في جانب منها يوحدها تحقيق الرغبة. الذي يأكل وجبة عشاء مالحة جداً يشعر أثناء النوم بالعطش الشديد، ويحلم وقتها أنه يروي عطشه بكميات كبيرة من الماء، لكن الظمأ يستمر ويمتنع الإشباع وتأتي اليقظة ليجد نفسه في حالة ماسة للماء تدعوه إلى الشرب في الحال.

أما الأحلام العنيفة: الرغبة في القتل، في الاغتصاب، في السرقة، في الكذب، فهي تتحقق بسهولة في الأحلام لأنها رغبات كامنة متحدة باللاشعور.

علامات الأحلام

وما دمنا قد تحدثنا عن الحلم كنص رمزي مشفر، فإن له عناصر سردية تتحكم فيه. ويمكن تحليله بالاعتماد على علم السيميائيات لاستخلاص مكوناته الأساسية كما فعل فلاديمير بروب مع الخرافة، وغريماس مع الحكاية، وجاك لاكان مع الأحلام، وبرنار توبل مع الحكايات قصصاً كانت أم روايات.

فالحلم في النهاية خرافة شخصية لها علاقة بتاريخنا النفسي. ويتحكم فيه الحالم بالزيادة والحذف والتكثيف استجابة لمحيطه الأخلاقي والاجتماعي. لكن حذار من الانسياق في هذه المقارنة، لأن للحلم شيفرات أو دوال فكّها لا بدّ له من مرجعية في علم النفس. نأخذ مثالاً:

ـ عندما نحلم بالعصي، الطائرات، السلالم، الأشجار، السكاكين، الأقلام، فالمقصود الأعضاء التناسلية للرجل.

ـ عندما نحلم بعلب، صناديق صغيرة، دوائر، قوارير، حدائق وأزهار. . . فالمقصود الجهاز التناسلي للمرأة.

ـ عندما نحلم بالسقوط، سقوط الشعر، سقوط الأسنان، فالمقصود الإخصاء أو العجز الجنسي.

ـ عندما نحلم بالرقص، السباحة، التسلق، الطيران، فالمقصود اللذة الجنسية.

هناك رموز عديدة. ذكرنا أشهرها تداولاً في الأحلام. كما لا ننسَ بعض الرموز الأساسية المتعلقة بالأب والأم كالأمبراطور (ة) أو الملك (ة) وما شابه ذلك من رموز السلطة. أما الأطفال فيرمز إليهم بالحيوانات الصغيرة، وأما الموت فبالسفر.

ويلاحظ القارئ أن هناك تعارضاً بين دلالات رموز التحليل النفسي الفرويدي ودلالات رموز الثقافة الإسلامية للأحلام.

إن فرويد تراوح تعامله مع الحلم كما قلنا من خلال علامات حاول من خلالها الانطلاق في تأويلها إلى أبعد الحدود لأجل معالجة الأعراض المرضية لمعيديه وكان أغلبهم من النساء. وهذا راجع بالأساس إلى المجتمع اليهودي المحافظ في أوروبا الوسطى، الذي كان يضطهد المرأة زيادة على تعارض ثقافته مع ثقافة المجتمع الغربي. وقد أسفر هذا عن أعراض عصابية وهستيرية عانت منها مجموعة من النساء القريبات والمقربات من فرويد.

فكيف تعامل فرويد مع أحلام أولئك النساء؟ كان يلجأ باستمرار إلى تسجيل أحلامهن ثم إلى تقطيعه إلى أجزاء لخرق تسلسله اللامنطقي، ثم إلى ترتيبه مرة أخرى مستعيناً في ذلك بما جمعه من التداعي الحر وكذا ملاحظاته الشخصية، ليصبح بذلك نص الحلم الأصلي أو نص الحلم المرقم. فالحلم كثير الثغرات والفراغات، كما أنه نص مشفر أي ظاهر لقاع آخر. لأننا كثيراً ما نستعمل في ظاهر الحلم ما يسمى بالإيحاء للدلالة على أشياء أخرى. ولأنه كثيراً ما يسرد الحلم والشخص الحالم في حالة يقظة ـ لأن التنويم المغناطيسي تخلى عنه فرويد لعدم نجاعته. فالحلم في حالة اليقظة يواظب على إخفاء مفاتيحه، وبالتالي يخضع

الحلم المسرود للتلفيق والانزياح والتقنيع والتكثيف. وكثيراً ما تعني رموز الحلم شيئاً مضاداً لمعناها الظاهر. فالذي يظهر شجاعاً قد يكون جباناً، والذي يظهر طائراً قد يكون معتقلاً فعلياً أو رمزياً.

وقد يكون الحلم مجرد فكرة فقط أي ما تبقى في الذاكرة، لأننا لا نحلم حلماً واحداً بل عدة أحلام متقاطعة متنافرة قد لا تكون بينهاعلاقة انسجام ظاهري. وقد لا يتذكرها الحالم نفسه، إلا إذا تحقق تماثل واقعي بالإشارة أو الصوت.

لقد كان فرويد دائم الشك في تفسيراته، يضعها موضع التساؤل واللايقين والاعتباطية أحياناً. وهو أمر عادي لأنه يتعامل مع نصوص حُلُمية غامضة وصعبة التأويل للتداخل المريع بين الرموز ودلالاتها المرتبطة بنفسية الفرد السوي أو غير السوي. المهم من كل هذا أن الحلم لا يمكن تفسيره خارج ذات الحالم، لأنه مجرد جبل جليد تيجانه مختبئة تحت الماء، والوصول إلى فهمه ينبغي أن يبدأ من الأعماق التي لا تُرى والممتدة إلى فجر الطفولة.

أحلام خرافة

التفسير الفرويدي للأحلام هو نفسه الذي طبّقه فرويد أثناء تحليله للخرافات. فالأمران معاً هما في العمق وجهان لعملة واحدة. فالخرافة سلسلة من الرموز أنشأتها نشاطات ذهنية جماعية، والحلم أيضاً نشاط ذهني أنتجه نشاط ذهني لشخص واحد.

والخرافة عند العرب هي فساد العقل من الكبر ومن فسد عقله خرف. وهي ضرب من الكلام المستعذَب المليء بالكذب، وموطنها الليل كما يقول عبد الفتاح كيليطو في كتابه «الغائب». وهي متأصلة منذ أزمان سحيقة. وإذا كانت تتسم بالفساد فمعنى ذلك أنها تخرق المألوف والمتعارف والعقلاني بالدرجة الأولى. فهي لاعقلانية تعتمد الخيال المجنح وتبحر في اللامعقول وترتكز على العجيب. كثير من الكتب السردية القديمة تحيل إلى أن «خرافة» شخص عمّر في عهد الرسول محمد حدث أن وقعت له مواقف عجيبة. وقد ذكره الرسول في «حديث خرافة»؛ وتورد مصادر كثيرة أنه من بني عذرة اختطفته الجن لمدة طويلة وعاد يحكي ما شاهده للناس. ومن هنا سميت الأحاديث العجيبة باسمه. ويورد

أحمد بن حنبل (٢١٤هـ/٨٢٩م) في مسنده « . . . عن عائشة قالت: حدّث رسول الله صلى الله عليه وسلّم نساءه ذات ليلة حديثاً. فقالت امرأة منهن يا رسول الله: كان الحديث حديث خرافة. فقال أتدرون ما خرافة؟ إن خرافة كان رجلاً من عذرة. أسرته الجن في الجاهلية فمكث فيهن دهراً طويلاً. ثم ردوه إلى الإنس. فكان يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب. فقال الناس: حديث خرافة». وقد روي هذا الحديث بصيغ مختلفة عند أنس والمفضل والثعالبي والميداني والزمخشري وابن منظور.

وهكذا وضع السند الشرعي الذي ترجع إليه الناس تأليفاتهم الخرافية. والخرافات تُقال منذ عهود سحيقة وإلى يومنا هذا، وكانت تؤلف على السجية من طرف بعض الرواة المهرة وتُلقى في المناسبات والأسمار والجلسات طبعاً قبل النوم. فهي إذن محفزات لأحلام حقيقية لدى المتلقين الذين يضيفون إليها أحلامهم وهذياناتهم. فما وصلنا اليوم من خرافات شعوب قضت أو لا زالت إنما هي تراكمات أحلام وهلوسات تحترم بصرامة الإطار الأخلاقي المتعارف عليه خاصة عند المسلمين. أما عند غيرنا من الأقوام فقد دخلت بها بعض المحارم كزواج الأب من ابنته أو الأم من ابنها أو العم بابنة أخيه أو أخته. وباختصار كانت الخرافة السجل الذي دوّنت فيه الشعوب دوافعها اللاشعورية، فهي فسحة للتعبير عن الرغبة الإنسانية السحيقة في المحرّم والممنوع.

والتراث العربي زاخر بالخرافات: «ألف ليلة وليلة» و «مائة ليلة وليلة» و «كليلة ودمنة» و «سيف بن ذي يزن» وغيرها كثير من النصوص المكتوبة. أما الشفوي منها فمنتشر في كل مكان عبر أنساق وإطارات حكائية موحدة مع اختلافات طفيفة في أسماء الأبطال والأماكن وبعض النهايات.

إذن، الخرافة هي تراكمات ذهنية عن أفكار دينية وفلسفية وسياسية وخبرات معيشة. لكن السؤال الذي ينبغي استخلاصه هو هل هي حقيقية أم غير حقيقية، رغم المصداقية الواهية التي أسندها الإسلام للخرافة؟

والخرافات، في واقع الحال، ما هي إلا مخيلة عانت وتعاني من الاضطهاد الطبيعي في البداية، ومن الاضطهاد السياسي والعقائدي إلى يومنا هذا. ومن هنا يجب الوثوق بأن الخرافة مثلها مثل الأحلام: سلسلة رموز وشيفرات تقول

ما لا تمثيه وتعني ما لا تقوله.

هزيمة جلجامش

هناك خلط بين الحلم واليوتوبيا (الطوبى) في التداول العام.

فاليوتوبيا عند الناس هي الأحلام. وهذا ليس صحيحاً إذ إن اليوتوبيا لها معنى مخالف لمعنى الأحلام الذي أوضحناه سابقاً. ومعناها أنها مجموعة من الأماني الفكرية التي تحملها بعض الفئات من المجتمع وتأمل من خلالها تغيير مظاهر مشوهة في المجتمع كالظلم والقسوة، والعنف، واللا عدالة والرشوة والفساد الأخلاقي... فهم يسعون إلى تشييد المدينة الفاضلة والمجتمع الأفضل حيث يسود الخير والكمال. وغالباً ما تكون هذه الأماني مرتبطة بالجماعات الاجتماعية لأنها ليست فردية، وتدخل في صراع دائم مع فئات اجتماعية أخرى تحاول أن تحافظ على هذا التشوه الاجتماعي لاستفادتها المعنوية والمادية من بقائه. واليوتوبيا غير مفهوم الحلم الذي قد يحدث في اليقظة على شكل أحلام يقظة أو خلال الاستغراق في النوم كحلم عام قد يندرج في نوع من أنواع الحلم المتعددة بحسب علم النفس.

اليوتوبيا في العمق رغبات عامة قد تتحقق وقد لا تتحقق، وفي الحالتين يتخللها الصراع ضد روادع متعددة. لهذا تتحول إلى مكبوتات وأعراض نفسية ومرضية كالهروب من الواقع إلى العزلة أو إدمان الكحول أو الهذيان أو النكوص.

وهذا نلاحظه بقوة عند المثقفين، وهو طبعاً ما ينتج عنه عُصابات تتجلى بشكل ملفت في سلوكاتهم وإنتاجاتهم. وكما قلنا فالنفسية تتألف من ثلاثة مفاهيم أساسية خاصة عند فرويد. بالنسبة للأحلام، فإن قوى الهو أو الجانب اللاشعوري في النفس المتضمن لجميع الدوافع الغريزية العشوائية الخاضعة لمبدأ اللذة ـ تحاول باستمرار بسط السيطرة على «الأنا» وشق طريقها عنوة إلى مجال الشعور والوعي. لكن الأنا الأعلى خلال حياة يقظة الفرد تكبت تلك القوى بحزم وتبقيها لا شعورية.

وخلال النوم تنخفض درجة التيقظ لدى الأنا الأعلى، وبناء عليه تتحرك

بعض الرغبات المكبوتة في الهو، ويسمح لها بالظهور على صورة الأحلام. لكنها تظهر متخفية ومُقَنَّعة. والتقنيع والتخفي من عمل الحلم. وهذا التعارض بين الرغبات والرقابات يسفر عن وضعية شاذة سواء في اليقظة أو في النوم. لهذا يمكن خندقة اليوتوبيا في ما ترغبه خلال اليقظة من ميول ودوافع لتحقيق رغبات في التغيير الاجتماعي. لكن هذه الرغبات تصطدم بالواقع وشروط التثوير المنعدمة داخله: فاستجابة فئات المجتمع وتبنيها بالفعل والمشاركة والتطبيق لا تتوافر البتة.

والانتحارات والجنون، الذي يضرب صفوف المثقفين الحقيقيين لا المزيفين، لخير دليل على هذا الانحدار الذي أصيبوا به أمام تحولات العالم التي مسخت الإنسان إلى حيوان استهلاكي وعدواني وانتهازي.

وهذا يؤثر بفظاعة عميقة في نفسية المثقفين الذين حالما يدركون ذلك يُحبطون ويستسلمون للإخفاق، ويهرعون إلى الإدمان والهلوسة والانمساخ.

ومن هنا يظهر أن المثقف لا يحمل على كاهله لا ملائكة ولا شياطين. وإنما مصيره ومعاناته يصعد بهما من القاع إلى يوتوبيا نحو القهر والقمع والاستبداد والاستغلال. وفي خلواته الجميلة بالحزن والعزلة ينقش على جسده ملحمته التي قد تكون في نظر الناس مجرد خربشات عبثية.

كذلك المبدع. فإبداعاته ينظر إليها على أنها لا فائدة منها. لكنها في نظر التحليل النفسي شيفرات لعصر الخسران يمكن من خلالها فهم الإنسان المعاصر وحلّ مشاكله النفسية، لأن ما يبدعه إنسان هذا العصر سيكون بمثابة سجل عن ذهنية خلقت خرافاتها وأساطيرها نتيجة صراعها مع قوى جديدة غير الطبيعة، بطبيعة الحال: قوى من صنعها وتدبيرها. هذا الألبوم المليء بالدم والطغيان هو هديتنا للشعوب القادمة من المستقبل المخيف.

وكلنا يتذكّر صراع جلجامش مع الأهوال للعثور على نكتار الخلود. وصراع عوليس مع المخلوقات المتغطرسة وآلهة الشر. وصراع أنبياء وأبطال أدبيات بجميع اللغات من أجل كسر شوكة الشر وانتشار الخير والعدالة.

كل هذه الأحلام الأدبية الرمزية تحولت مع الزمن إلى لاشعور عالمي وإنساني

يمد ظلاله الوارفة باليوتوبيا إلى كل مبدع في كل عصر.

مراجع البحث

(١) محمد بن سيرين: تفسير الأحلام، دار الأرقم.

(٢) د. محمد حسين الذهبي: التفسير والمفسرون، شركة دار الأرقم، بيروت، لبنان، بدون تاريخ.

(٣) ابن منظور: لسان العرب، مادة «حلم»، دار صادر، بدون تاريخ.

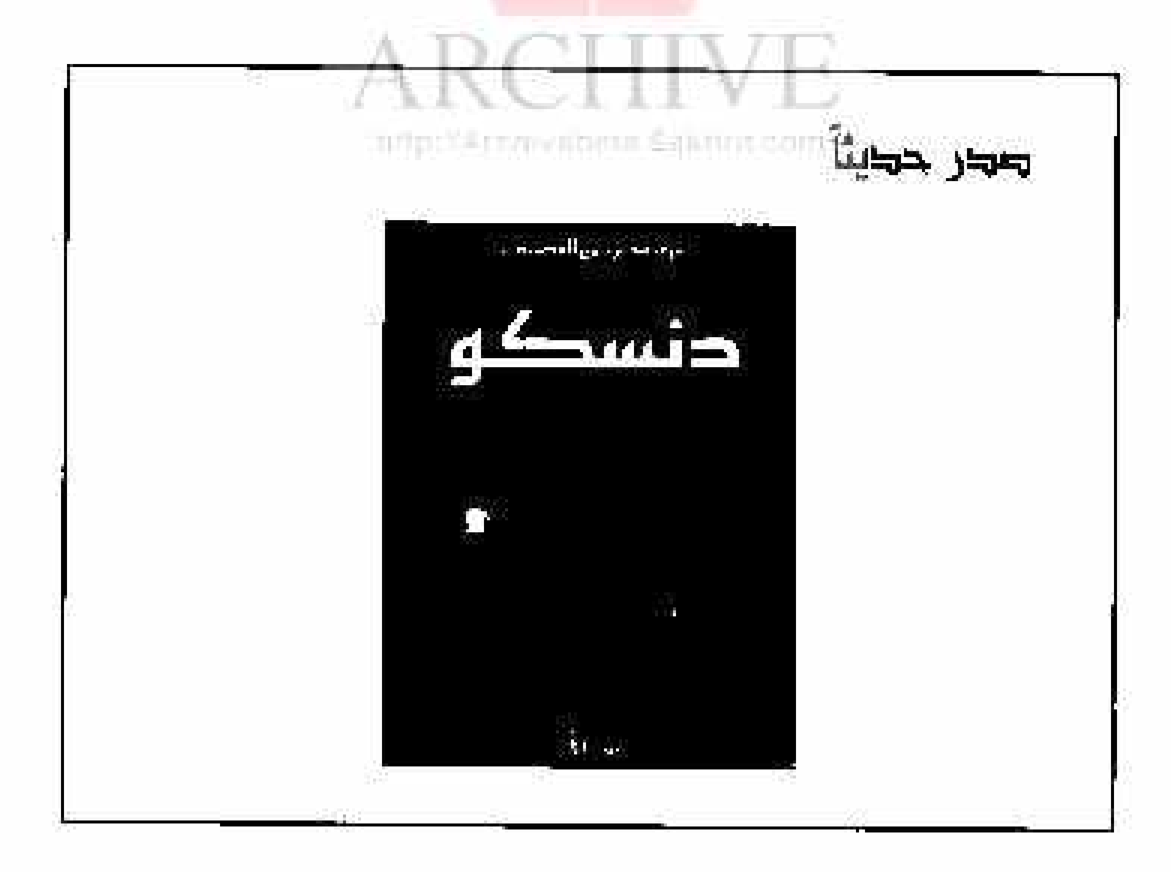
(٤) إريك فروم: اللغة المنسية، مدخل لفهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي ١٩٩٢.

(٥) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر، ط ٤، بدون تاريخ

(٦) Mustafa Safouan: *Le Structuralisme en psychanalyse*, Éd. Points, 1962.

(٧) Freud, Sigmund: *Introduction à la psychanalyse*, Éd. Gallimard, Paris, 1951.

(٨) Melman Charles: *Nouvelles études sur L'inconscient*, EDAS Freudieme, 1990.



إبستمولوجيا الخبر بين المسعودي وابن خلدون

سعيد الغانمي

يخص ابن خلدون المسعودي باحترام بالغ، ويوليه تقديراً متميزاً، فهو في رأيه أول مؤرخ يحاول أن يلمّ بمجمل تاريخ العالم قبل ظهور الإسلام مع مراعاة طبيعة العمران المتمثل في الفوارق الجغرافية والبيئية بين الأمم: «ومن هؤلاء من استوعب ما قبل الملة من الدول والأمم، والأمر العمم، كالمسعودي ومن نحا منحاه»[1]. ومصدر هذا التقدير الذي يحيطه ابن خلدون بالمسعودي هو اعتقاده أن التاريخ وإن يكن ذكر الأخبار الخاصة بجيل أو حقبة، تقوم أخباره العامة مقام «الأساس» بالنسبة إلى التاريخ الخاص. ففيها يكمن المهد المعرفي الخاص بكل جيل. وتشمل الأخبار العامة، الوقائع الجغرافية والعمرانية والعوائد الاقتصادية والفروق العقائدية التي تغذي التاريخ الخاص بكل أمة أو جيل. إنها شيء ما أشبه بمفهوم «الحقبة المعرفية». وفي رأي ابن خلدون، يمثّل المسعودي «إمام المؤرخين» لاهتمامه بحصر هذه الأخبار، ويمثّل كتابه «مروج الذهب» «أصلاً» يُقتدى به ويعوّل عليه. يقول: «إنّ التاريخ إنّما هو ذكر الأخبار الخاص بعصر أو جيل. فأمّا ذكر الأحوال العامة للآفاق والأجيال والأعصار فهو «أسّ المؤرخ» تُبنى عليه أكثر مقاصده، وتتبينّ به أخباره. وقد كان الناس يفردونه بالتأليف، كما فعله المسعودي في كتاب مروج الذهب، شرح فيه أحوال الأمم والآفاق لعهده في عصر الثلاثين والثلاثمائة غرباً وشرقاً، وذكر نحلهم وعوائدهم، ووصف البلدان والجبال والبحار والممالك والدول، وفرّق شعوب العرب

والعجم، فصار إماماً للمؤرخين يرجعون إليه، وأصلاً يعوّلون في تحقيق الكثير من أخبارهم عليه»[٢].

لقد ذهب المسعودي إلى تقسيم ملوك العصور القديمة إلى أسر وحقب، يسود بينها التنازع والاختلاف، فتتغير أحوال أممها بين فترة وأخرى. التاريخ في تصور المسعودي صراع مستمر بين الأجيال والأمم والفترات والحقب. بل إنه ذهب إلى القول بأنّ في البدو رغبةً في التحول إلى حضر، والاستيطان في مدن مستقرة، لأنّ الصحراء في حالة حركة مستمرة وزحف متواصل. ويتضح مفهوم المسعودي عن «الحركية» في مناقشته لنظرية قريبة من نظرية «زحزحة القارات»، حين ينقل عن صاحب المنطق، أرسطو:

> «أن البحار تنتقل على مرور السنين وطويل الدهر حتى تصير في مواضع مختلفة. وأنّ جملة البحار متحركة، إلا أن تلك الحركة إذا أضيفت إلى جملة مياهها وسعة سطوحها وبُعد قعورها صارت كأنها ساكنة. وليست مواضع الأرض الرطبة أبداً رطبة، ولا مواضع الأرض اليابسة أبداً يابسة، لكنها تتغير وتستحيل [أي تتحوّل] لصب الأنهار إليها، وانقطاعها عنها. ولهذه العلة يستحيل موضع البحر وموضع البر. فليس موضع البر أبداً براً، ولا موضع البحر أبداً بحراً. بل قد يكون براً حيث كان مرةً بحراً، ويكون بحراً حيث كان مرة براً»[٣].

أغلب الظن أن المسعودي، برغم استشهاده بصاحب المنطق، إنما يرجع في مفهومه عن الحركة المتواصلة إلى الآيات القرآنية التي تدعو إلى تأمل استمرار الحركة في الوجود، من مثل: «وترى الجبال تحسبها جامدةً وهي تمرّ مرّ السّحاب»[٤]. فإذا كان كلّ شيء طبيعياً في حركة مستمرة من البحار والجبال والصحارى، فإنّ الأشياء الإنسانية من عادات وأخلاق وأوضاع اقتصادية ومعاشية واجتماعية على العموم أولى بالحركة من الأشياء الطبيعية، حتى لو كانت هذه الحركة خفية غير منظورة. التاريخ الخاص وصف للشعوب والأمم في حالة ثباتها المنظور وسكونها المرئي. لكن هذا الثبات يستمدّ وجوده من تاريخ أعم هو الحركة الخفية غير المنظورة فيها. ويجد ابن خلدون أن هذه الحركة غير المنظورة

تمثل «أسّ» التاريخ الخاص.

فلكل حقبة أو أمة تاريخ خاص منظور ويمكن تثبيته إلى حدّ ما، لكنه يقوم على «أساس» تاريخ أعمّ منه يمتاز بالحركية المستمرة غير المنظورة. ومثلما تفصل المسعودي عن سابقيه حقب وأحوال من التغير والانتقال، تفصل ابن خلدون عن المسعودي حقب وأحوال أصابها التحول والتغير. إذا أخذ البكري عن المسعودي فإن له ما يبرّر هذا الأخذ، إذ إنهما نتاج حقبة واحدة. أمّا في عصر ابن خلدون، وهو المائة الثامنة، فقد تغيّرت الحقبة المعرفية، وانتقض أساس التاريخ الخاص.

إن عبارة ابن خلدون الشهيرة عن لسان الكون الذي نادى بالخمول، التي حظيت باهتمام الدارسين المعاصرين، إنما هي صدى هذا التعرّف على التغيير الذي عصف بمفهوم الحقبة. أراد ابن خلدون أن يكتب تاريخاً خاصاً بالمغرب، فوجد أنه تاريخ متحول مبني على أساس تاريخ آخر أعمّ منه متحوّل أيضاً، ولا بدّ من البدء به. هكذا أناط بنفسه أن يكتب «التاريخ العام» الجديد، ليكون «أصلاً» آخر، مثلما كان المسعودي أصلاً وإماماً لمؤرخي حقبته. ابن خلدون يتعرّفُ على مفهوم الحقبة المعرفية، ويريد أيضاً أن يكون إماماً آخر للنشأة المستأنفة في بداية حقبة التشاؤم الجديدة في تاريخ المشرق والمغرب:

> «أمّا لهذا العهد، وهو آخر المائة الثامنة، فقد انقلبت أحوال المغرب الذي نحن شاهدوه، وتبدلت بالجملة، واعتاض من أجيال البربر أهله على القدم بما طرأ فيه من لدن المائة الخامسة من أجيال العرب بما كسروهم وغلبوهم وانتزعوا منهم عامة الأوطان، وشاركوهم فيما بقيَ من البلدان لملكهم، هذا إلى ما نزل بالعمران شرقاً وغرباً في منتصف هذه المائة الثامنة من الطاعون الجارف الذي تحيّف الأمم، وذهب بأهل الجيل، وطوى كثيراً من محاسن العمران ومحاها، وجاء للدول على حين هرمها وبلوغ الغاية من مداها، فقلّص من ظلالها، وفلّ من حدّها، وأوهن من سلطانها، وتداعت إلى التلاشي والاضمحلال أموالها، وانتقض عمران الأرض بانتقاض

تمثل «أسّ» التاريخ الخاص.

فلكل حقبة أو أمة تاريخ خاص متطور ويمكن تثبيته إلى حدّ ما، لكنه يقوم على «أساس» تاريخ أعمّ منه يمتاز بالحركية المستمرة غير المتطورة. ومثلما تفصل المسعودي عن سابقيه حقب وأحوال من التغير والانتقال، تفصل ابن خلدون عن المسعودي حقب وأحوال أصابها التحول والتغير. إذا أخذ البكري عن المسعودي فإن له ما يبرّر هذا الأخذ، إذ إنهما نتاج حقبة واحدة. أمّا في عصر ابن خلدون، وهو المائة الثامنة، فقد تغيّرت الحقبة المعرفية، وانتقض أساس التاريخ الخاص.

إن عبارة ابن خلدون الشهيرة عن لسان الكون الذي نادى بالخمول، التي حظيت باهتمام الدارسين المعاصرين، إنما هي صدى هذا التعرّف على التغيير الذي عصف بمفهوم الحقبة. أراد ابن خلدون أن يكتب تاريخاً خاصاً بالمغرب، فوجد أنه تاريخ متحول مبني على أساس تاريخ آخر أعمّ منه متحوّل أيضاً، ولا بدّ من البدء به. هكذا أناط بنفسه أن يكتب «التاريخ العام» الجديد، ليكون «أصلاً» آخر، مثلما كان المسعودي أصلاً وإماماً لمؤرخي حقبته. ابن خلدون يتعرّفُ على مفهوم الحقبة المعرفية، ويريد أيضاً أن يكون إماماً آخر للنشأة المستأنفة في بداية حقبة التشاؤم الجديدة في تاريخ المشرق والمغرب:

«أمّا لهذا العهد، وهو آخر المائة الثامنة، فقد انقلبت أحوال المغرب الذي نحن شاهدوه، وتبدلت بالجملة، واعتاض من أجيال البربر أهله على القدم بما طرأ فيه من لدن المائة الخامسة من أجيال العرب بما كسروهم وغلبوهم وانتزعوا منهم عامة الأوطان، وشاركوهم فيما بقيَ من البلدان لملكهم، هذا إلى ما نزل بالعمران شرقاً وغرباً في منتصف هذه المائة الثامنة من الطاعون الجارف الذي تحيّف الأمم، وذهب بأهل الجيل، وطوى كثيراً من محاسن العمران ومحاها، وجاء للدول على حين هرمها وبلوغ الغاية من مداها، فقلّص من ظلالها، وفلّ من حدّها، وأوهن من سلطانها، وتداعت إلى التلاشي والاضمحلال أموالها، وانتقض عمران الأرض بانتقاض

البشر، فخربت الأمصار والمصانع، ودرست السبل والمعالم، وخلت الديار والمنازل، وضعفت الدول والقبائل وتبدل الساكن، وكأني بالمشرق قد نزل به مثل ما نزل بالمغرب، لكن على نسبته ومقدار عمرانه. وكأنما نادى لسان الكون في العالم بالخمول والانقباض، فبادر بالإجابة. والله وارث الأرض ومن عليها. وإذا تبدلت الأحوال جملةً فكأنما تبدّل الخلق من أصله، وتحوّل العالم بأسره، وكأنه خلق جديد ونشأة مستأنفة وعالم محدث».

لنلاحظ هنا أن مفهوم «النشأة المستأنفة» كان يعني عند اخوان الصفا والإسماعيلية الدور أو الحقبة الروحية التي تتغير وتتجدد باستمرار مع كلّ إمام صامت، أما ابن خلدون فقد استعملها للدلالة على الدور أو الحقبة العمرانية التي تتجدد وتتغير بتغيّر الأحوال البيئية والعوائد الاقتصادية والعصبية وغيرها. ولكن لنمض في قراءة النص:

«فاحتاج لهذا العهد من يدوّن أحوال الخليقة والآفاق وأجيالها والعوائد والنحل التي تبدلت لأهلها، ويقفو مسلك المسعودي لعصره، ليكون «أصلاً» يقتدي به مَن يأتي من المؤرخين من بعده. وأنا ذاكر في كتابي هذا ما أمكنني منه في هذا القطر المغربي إما صريحاً أو مندرجاً في أخباره وتلويحاً، لاختصاص قصدي في التأليف بالمغرب وأحوال أجياله وأممه وذكر ممالكه ودوله، دون مَن سواه من الأقطار لعدم اطلاعي على أحوال المشرق»[٥].

يمكن القول إن ابن خلدون يقوم بمشروعين في وقت واحد. مشروع تاريخي أوّل لكتابة تاريخ خاص بالمغرب دون سواه من الأقطار، ومثله الأعلى فيه هو المسعودي. وحين باشر بكتابة هذا المشروع اضطره البحث إلى فحص أسسه، فعثر فيها على «علم العمران» الذي يبشر بميلاده، وهو أمر اضطره مرة أخرى إلى فحص التاريخ الخاص نفسه في ضوء علم العمران. إذن اكتشف ابن خلدون قوانين علم العمران عرضاً في أثناء محاولاته لكتابة تاريخ خاص بالمغرب، فهو

بدأ بمشروع، وانتهى بآخر لم يكن ليتصوره في البداية. وهذا هو سرّ التناقضات التي يجدها الباحث أحياناً في نصوصه. ولكن لنترك هذه المسألة الآن، ولنعدْ إلى المسعودي. كيف حقق المسعودي كونه إماماً للمؤرخين وأصلاً للأخبار؟

لا يقدم المسعودي أيّ نقد لنوع الأخبار التي يرويها في الجزء الأول من «مروج الذهب»، باستثناء الإشارات المتفرقة المبثوثة في تضاعيف الأخبار إلى كونها نقولاً خالصة. من ذلك مثلاً قوله في مفتتح الجزء الأول: «وما ذكرناه من الأخبار في مبدأ الخليقة هو ما جاءت به الشريعة، ونقله الخلف عن السلف، والباقي عن الماضي. فعبرنا عنهم على حسب ما نقل إلينا من ألفاظهم ووجدناه في كتبهم»[٦]. ويؤكد المسعودي مراراً كونه حيادياً في نقله الأخبار دون انحياز لوجهة نظر الموافقين أو المخالفين، وأن ما ينقله «على طريق الخبر» فقط، أي الرواية الحيادية المجردة.

لكنه في منتصف الجزء الثاني، حين يناقش الروايات الخاصة بالخرافات والأعاجيب والمعتقدات الأسطورية يضطر إلى فحص ما يمكن لنا تسميته بـ «ايستمولوجيا الخبر».

فحين يذكر النسناس، مثلاً، يلاحظ أن أهل المغرب يعتقدون بوجوده في المشرق، وأن أهل المشرق يحيلون إلى المغرب وهكذا... يقول:

> «وقد غلب على كثير من العوام الأخبارُ عن معرفة النسناس وصحة وجوده في العالم، كالأخبار عن وجوده في الصين وغيرها من الممالك النائية والأمصار القاصية. فبعضهم يخبر عن وجوده في المشرق، وبعضهم في المغرب. فأهل المشرق يذكرون كونها بالمغرب، وأهل المغرب يذكرون أنها بالمشرق. وكذلك كل صقع من البلاد يشير سكانه إلى أن النسناس في ما بعد عنهم من البلاد، ونأى من الديار»[٧].

ثم يذكر المسعودي خبراً مخرجه من طريق الآحاد عن وجود النسناس «في بلاد حضرموت من أرض الشّحْر». ونتيجة تنقله الكثير، فقد أتيحت له فرصة التحقق من هذا الخبر في هذه البلاد، لكنه فوجىء بأن أهل بلاد حضرموت

«يستطرفون أخبار النسناس ويتعجبون من وصفه، ويتوهمون أنه ببعض بقاع الأرض مما قد نأى عنهم وبعد، كسماع غيرهم من أهل البلاد بذلك عنهم. وهذا يدل على عدم كونه في العالم، وإنما ذلك من هوس العامة واختلاطها»[٨].

الجهاز المفهومي الذي يرجع إليه المسعودي هو نفسه الذي يستعمله الأصوليون والإخباريون. ونستطيع أن نستخلص أن الخبر لديه هو كل ما يروى مما يحتمل الصدق والكذب، أو هو بعبارة أدق، سلسلة من الأفعال المروية عن موجود ما. ولا مكان للعقل في هذا التعريف، بل تكفي صحة السند لإثبات صحة المتن. والواقع أن مثال النسناس هو المثال النموذجي للكشف عن تصور المسعودي. ففيه تتضح أفكاره في حدّها الأقصى، إذ إنه مع رفضه الأخذ بخرافة وجود النسناس، يؤكد أنه لا يرفضها لأنها تتناقض مع العقل، بل لأن طريق روايتها لم تتأكد لديه. يقول:

«ونحن لم نُحِلْ وجود النسناس والعنقاء وغير ذلك مما اتصل بهذا النوع من الحيوان الغريب النادر في العالم **عن طريق العقل،** فإن ذلك غير ممتنع في القدرة [الإلهية]، ولكن أحلنا ذلك لأن الخبر القاطع للعذر لم يردْ بصحة وجود ذلك في العالم. وهذا باب داخل في حيز الممكن الجائز، خارج عن باب [اقرأ: بابي] الممتنع والواجب»[٩].

هكذا يتضح أن الجهاز النقدي للتحقق في مصداقية الخبر لديه هو النقل فقط. وهو يقسّم الخبر إلى ثلاثة أنواع: واجب وممتنع وممكن. الخبر الواجب هو الخبر الذي يقطع العذر، ويوجب العلم والعمل، وهو خبر الاستفاضة المتواتر. أما الممتنع فما ورد نص برفضه، في حين أن خبر الواحد هو الممكن والجائز الذي لا يوجب حكماً بالضرورة باعتقاد صحته. وإلى هذا النوع من الأخبار تنتمي قصص بداية العالم والإسرائيليات والأساطير وأخبار العجائب، بل تنتمي جملة من أخبار الآحاد المنقولة عن بعض الصحابة مثل تميم الداري وغيره[١٠].

يتفق ابن خلدون مع المسعودي في رفض اعتبار العقل معياراً للحكم على صحة الأخبار والتحقق من مصداقيتها، لأنه يعتقد أن التاريخ يقوم على أساس

العمران، والعمران يتبع العصبية والجاه والعنف والثروة، أي كل مظاهر السلطة، وهذه بطبيعتها أشياء غير خاضعة للعقل. التاريخ طبيعي أكثر منه ثقافياً، ولا شعوري أكثر منه شعورياً. ويختلف معه في تعريف الخبر وفي اعتبار النصوص الدينية أخباراً. فالسرد الديني «إنشاء» وليس خبراً في نظر ابن خلدون، إنشاء واجب الاتباع، لأن فائدته مقتبسة منه فقط. ولذلك إذا صحّ السند صحّ المتن بالضرورة. أما السرد التاريخي فخبر، يجب التحقق منه لأن فائدته مقتبسة منه ومن الخارج بالمطابقة. ويلزم عن ذلك أن صحة السند في الخبر التاريخي لا تستلزم صحة المتن، بل لا بدّ من عرضه على معيار التوافق مع قوانين العمران والاجتماع البشري.

ولكي يتناول ابن خلدون إمكان التحقق من صدق الخبر، فإنه يمهد لمناقشة معيار المطابقة بالتعرض للآفات التي تدعو إلى تصديق الأخبار، فيعرض لموضوعه عرضاً سلبياً، أي أنه يبدأ بما ليس بخبر، أو بنفي الأخبار المزيفة ببيان بطلانها. يتطرق الكذب للأخبار نتيجة مواقف كثيرة، منها: الانحياز القبلي للباحث لملة أو مذهب أو إيديولوجيا معينة، ومنها الثقة بالناقلين والرواة والاكتفاء بهذه الثقة وحدها، ومنها الذهول عن المقاصد وتفسيرها خطأ بمقاصد أخرى، ومنها تملق الناس وتزلفهم لأصحاب السلطان بأخبار ملفقة. غير أن أهمّ آفة هي الجهل بطبائع العمران، والغفلة عن قوانين الاجتماع البشري[١١]. هنا أيضاً تتحول «أخطاء» المسعودي إلى دروس يستثمرها ابن خلدون. لقد أخطأ المسعودي «فيما نقله عن الاسكندر لما صدّته دواب البحر وكيف اتخذ صندوق الزجاج وغاص فيه إلى قعر البحر. . . الخ»، وأخطأ مرة أخرى في حديثه عن «تمثال الزرزور الذي برومة تجتمع إليه الزرازير في يوم معلوم من السنة حاملة للزيتون. . .». وأخطأ مرة ثالثة في حديثه عن مدينة النحاس في سجلماسة. . . الخ. كل هذه الحكايات أقرب إلى حديث خرافة. وهي أحاديث مستحيلة لأنها لا تتطابق مع قوانين العمران والاجتماع البشري.

قلنا إن المسعودي فهم من الخبر ما يحتمل الصدق والكذب[١٢]، وجعله يشتمل على الأخبار الشرعية والأخبار التاريخية. ابن خلدون في تمييزه بين الخبر التاريخي والإنشاء الديني لا يعود إلى علم الحديث أو أصول الفقه، بل إلى

البلاغيين. فالخبر لديه غير الإنشاء. وهذا تقسيم مستمدّ من السكاكي ومدرسته. فالسكاكي يقسم الأفعال الكلامية، من حيث المطابقة أو عدم المطابقة إلى نوعين، هما الخبر والطلب، ثمّ يقسم كلاً منهما إلى ثلاثة تفريعات أخرى[١٣]. ثم جاء القزويني فميّز بين الخبر والإنشاء، وقسّم الإنشاء إلى طلبي وغير طلبي. يكون الكلام خبرياً إذا كان له خارج يطابقه أو لا يطابقه، ويكون إنشائياً إذا كان ابتكاراً للخارج أو طلباً لتحقيقه أو حثاً عليه[١٤]. السرد الديني إنشاء لأنه يبتكر الخارج، ولا تمكن البرهنة عليه. والسرد التاريخي خبر، لأنه سلسلة من الأفعال المروية التي تبحث عن معيار مطابقة في الخارج، وهو علم العمران. لقد استخدم ابن خلدون المفردة نفسها «خبر» ولكن بمعنى آخر مختلف تماماً عن المعنى الذي استخدمه بها المسعودي. فقد أفرغها من دلالتها وضخّ فيها دلالة جديدة. وبذلك نقلها من حقل إلى حقل آخر. المسعودي يعود إلى الأصوليين والاخباريين. أما ابن خلدون فيعود بها إلى البلاغيين وعلماء المعاني.

الهوامش

(١) ابن خلدون: **المقدمة**، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(٣) المسعودي: **مروج الذهب**، ١/ ١٣٢.

(٤) **القرآن الكريم**، سورة النمل/ ٨٨.

(٥) **المقدمة**، ص ٣٢ ـ ٣٣.

(٦) **مروج الذهب**، ١/ ٤١.

(٧) المصدر نفسه، ٢/ ٢٠٨.

(٨) المصدر نفسه، ٢/ ٢١١.

(٩) المصدر نفسه، ٢/ ٢١٠.

(١٠) المصدر نفسه، / ٢١٦.

(١١) **المقدمة**، ص ٣٦.

(١٢) هذا هو التعريف الشائع للخبر لدى مفكري الإسلام، كالبيروني في تحقيق ما للهند من مقولة. ويعترض أبو البقاء على هذا التعريف بكونه يتضمن الدور، لأنه تعريف للخبر بنفسه، فالصدق هو الخبر الموافق، والكذب عكسه. ولهذا يأخذ بالتعريف القائل بأن «الخبر كل كلام له خارج صدق، أي ما يحتمل معيار المطابقة مع الخارج. للتفصيل انظر: **الكليات** لأبي البقاء، ص ٤١٥، ويعود

أصل هذا التعريف لأرسطو في كتاب العبارة حيث يسمّي الخبر بالقول الجازم. يقول: «وإنما الجازم القول الذي يوجد فيه الصدق أو الكذب، وليس ذلك بموجود في الأقاويل كلها، ومثال ذلك الدعاء، فإنه قول ما لكنه ليس بصادق ولا كاذب». انظر: شرح الفارابي لكتاب أرسطوطاليس **في العبارة**، ص ٥٢.

(١٣) السكاكي: **مفتاح العلوم**، ص ١٣٠.

(١٤) **شروح التلخيص**، ٢/ ٢٣٤.

مصر
الثقافة_ لأبو حديد
العدد رقم 39
14 أبريل 1964





نأتى الآن الى الابيات المطربة المتراقصة التى يصور فيها الاعشى انطلاقه الى مجالس اللذة واقباله النهم على متع الحياة . وهذا القسم من قصيدته هو فى حقيقة الامر واسطة العقد منها ، فهو يتضمن انفعاله الرئيسى الغالب عليه حين نظمها كلها ، واشعاع هذا الانفعال يمتد على القسم السابق من النسيب وعلى القسمين اللاحقين من وصف العاصفة وهجاء الاعداء .

د . محمد النويهى

ونرجو أن يكون القارىء قد بدأ يألف طريقتنا فى قراءة الشعر والاستجابة له . واذا كنا نكثر من ضرب الامثلة فعذرنا اننا نعرض طريقة غير مألوفة ، مجالها الحقيقى هو القراءة الشفوية المسموعة ، واننا حريصون على أن يلتقط القارىء طريقتنا فى قراءة ذلك الشعر وتوقيعه وتنغيمه بحيث يجلى نبرته الحية القريبة من نبرة أسلوب الحديث اليومى الدارج . وهذه هى الابيات، مرقمة حتى تسهل الاشارة اليها فيما يلى من دراسة وتحليل :

وقد اخالس رب البيت غفلته
وقد يحاذر منى . . ثم ما يئل !

وقد أقود الصبا يوما فيتبعنى
وقد يصاحبنى ذو الشرة الغزل

وقد غدوت الى الحانوت ، يتبعنى
شاو . مشل . شلول . شلشل . شول!

فى فتية كسيوف الهند ! . . قد علموا
أن هالك كل من يحفى وينتعل !

نازعتهم قضب الريحان متكئا
وقهوة مزة ، راووقها خضل

لا يستفيقون منها ـ وهى راهنة ـ
الا بهات ! وان علوا ، وان نهلوا

يسعى بها ذو زجاجات ، له نطف
مقلص أسفل السربال ، معتمل

ومستجيب تخال الصنج يسمعه
اذا ترجع فيه القينة الفضل

والساحبات ذيول الريط آونة
والرافلات ، على أعجازها العجل !

من كل ذلك يوم قد لهوت به
وفى التجارب طول اللهو والغزل

ولنبدأ بهذا البيت الاخير ، لانه يحتوى على خلاصة فلسفته التى تدفعه الى هذا النوع من الحياة . والذى يريد أن يقوله فى هذا البيت هو أن من عرك الحياة وبلا تجاربها يعرف ان خير ما يفعله فيها هو أن يطيل من لهوه ومغازلته للنساء الى أقصى مدى يستطيعه ، وأن يستمتع بكل يوم لهو يستطيع أن ينتهزه . وبهذا يكشف القناع مرة أخرى عن تشاؤمه الدفين الذى يختفى وراء اندفاعه الحاد الى التماس الملذات ، تشاؤم نشأ عن ادراك مفزوع لقصر الحياة وزوالها .

ونفس الاشارة الخاطفة الى هذه النظرة التشاؤمية نجدها فى البيت الرابع ، حيث يصف هؤلاء الفتية الاحرار ، ذوى الشباب النضر والوجوه المضيئة ، ذوى العزيمة والمروءة والفتوة والمضاء (وكل هذه الصفات فيهم هى ما يرمز اليه بتشبيهه القصير البارع اذ يشبههم بسيوف الهند) الذين ينطلق معهم الى بيت الخمار ويشاركهم الاقبال العنيف على اقتناص الملذات . لماذا يحرصون هذا الحرص الهسترى المنهوم على التمتع بكل ما يطيقون من متع ؟ لانهم « قد علموا أن هالك كل من يحفى وينتعل » . واستمع الى الحدة العظيمة التى يركزها فى قوله « هالك » ، فيجب أن تنطق بهذه الكلمة بأحد ما تستطيع من نبرة ، وأن تحرك وأنت تنطق بها يدك حركة تضم فيها قبضة يدك ثم تفتحها بعنف مشيحا بذراعك كأنك تطرح على الارض بعيدا عنك شيئا منبوذا لا فائدة فيه .

هذه النفرة الى الحياة ، التى يطيب لبعض نقادنا أن يسموها وجودية، ليس

الأعشى أول من عبر عنهـا ولا آخر من وصفها . ولاتهمنا فى هذا المجال قيمتها الفلسفية بقدر ما يهمنا أثرها فى تكوين مزاجه النفسى وصوغ عبقريته الفنية . فلننظر فى سائر الابيات لنستجلى هذا الاندفاع القوى العنيف الى انتهاب متع الحيـاة . وهو يبدأ فى البيت الاول بالمتعة الجنسية المحرمة التى يظفر بها مع زوجات الرجال الآخرين . وهدفه من هذا البيت أن يفوز باعجابنا بدهائه ومهارة تحايله ، وأن يضحكنا من ذلك الزوج المغيظ المحنق الذى يبذل جهده فى صون عرضه من سطو الاعشى ولكن الأعشى يغلبه لفرط دهائه . ومهما يكن من رأينا الاخلاقى فلا شك اننا نعجب اعجابا فنيا ببراعة الشاعر فى تصوير هذه الصورة المضـحكة ـ أنظر ما فى الشطر الثانى من الايقاع الملتف الملتوى الذى ينتج من تقسيم الشطر الى قسمين غير متساويين يتجاوبان ويرتد ثانيهما على أولهمـا فيصوران بذلك كيف يدب الاعشى دبيبا خبيثا ماكرا الى بيت هذا الزوج ثم يدلف الى داخـله من غـير المكان الذى قا, الزوج بحراسته :

وقد يحاذر منى ...

ثم ما يئل ! ...

ولكن لاحظ ان اختياره البدء بهـذه المتعة الفاسقة التى يأباها الشرف ليس الا وسيلة لتصـوير مدى تحديه للقيم واستهتاره بالتقاليد منشدة برمه بقصر الحيـاة وزوالها واكتظاظها بالاحزان والشرور .

وفى البيت الثـانى يبدأ تصـويره البديع المتراقص لانطلاقه الى دور اللهو . أنظر أولا الى تعبـيره الفريد « أقـود الصبا » . لم يقل انه يقود الفتيان ، بل قال انه يقود الصبا نفسه . وهو من الامثلة القليـلة فى أدبنـا القديم على ما نسميه ملكة التشخيص ، فقد جعل الصبا شخصـا يغريه الاعشى فينقاد لاغرائه ويتبعه مذعنا الى دور اللهـو والمتعة ! واستمع الى ما فى هذا الشطر الاول من تنغيم أريحى مطرب يهزنا هزا قويا ، وانظر كيف وضع كلمة «الصبا» موضعها فى وسط النغم حتى يحملنـا على اطلاق الصـوت فى ألفها الختامية بالتغنى والترنم . ثم انظر أخيرا الى هذا الفتى الآخر الذى يصاحب الاعشى فى انطلاقه الى بيت الملذات . فهـو لايأخذ معه الا أمثاله من ذوى الشرة أى العنف والحدة فى اغتنـام المسرات ، الذين يغرمون غراما قويا طويـلا بمغـازلة النساء ، وينفقون فى هذا النـوع من الحياة أقصى ما يستطيعون من جهـد وحمية وحيوية .

وفى بيته الثـالث ينطلق الى بيت الخمـار يتبعه غلامه الذى يماثله طربا وانتشاء ، ومرحا وتمايلا ، واستجابة لداعى الشباب ونشوة الحيـاة واغراء المتـع . وها هوذا الغـلام الظريف الرشيق الخفيف ، يتمايل أمامنا تمايلا فعليا محسوسا فى الشطر الثـانى من هذا البيت . وقد درسنا هـذا الشطر البـارع المعجب فى مقـالة سابقة من مقالاتنا هـذه ، والآن فى موضعه من الابيات يزداد اتضاحا انه يريد بهـذه الكلمـات الخمس المتعـاقبة القريبة المخـارج ، أن يصـور تصويرا لفظيا صوتيا بالايقاع والتنغيم تطوح الفتيان الثملين المترنحين الذين دبت فى عروقهم نشوة الحياة وشرة الشباب فاستجابوا لهمـا وانطلقوا يتمـايلون ويتخايلون معجبين بشـبابهم مدلين بنشـاطهم وحيويتهم . فيجب أن يقرأ القـارىء هذه الالفاظ المتعاقبة بأقصى مايستطيع من نشوة واهتزاز وترنم ، يقول «شاو» ويترنح الى جانب ، ويقول « مشـل » ويتطوح فى حركة عكسية الى الجـانب الآخر، ويقول «شلول» ويتحرك حركتين سريعتين [illegible] ، ويقـول «شلشل» ويرتج ارتجاجا عنيفا بصدره ووسطه الى الامام والخلف ، ثم يقـول «شول» باعلى ما يستطيـع من درجات الصـوت ويأتى بحركة تطوح نهـائية يبلغ بهـا أقصى اهتزازه ولعله يسقط بعدها على الارض مقلدا تعثر السـكارى ليزيد أصدقاءه مرحا وضحكا .

وقد طلبنا الى قرائنـا لكى يتمثلوا هذه المشية المنطلقة المتمايلة المختـالة التى تعلن عن عدم اكتراث بهموم الحياة وعن زهو شديد بالفتوة والشباب ، ان يتذكروا مشية «أولاد البلد» عندنا حين يصقل أحدهم « لاسته » ويبسط شاله الحريرى ويهز عصاه ويمضى متبخترا فى جلبابه النظيف المكوى ، وهكذا ينطلق محييا من يلقاه فى طريقه من الاصدقاء ذات اليمين وذات الشمال ، مداعبا من يلقاهن من الفتيـات الجميلات ، موزعا على الجميع ابتساماته وتحياته ومغازلاته، معلنا بهذا كله عن مرح الصحة وفرحة الحياة وغرور الشباب .

كذلك ذكرنا ان هذه الشينات الست يريد بها الاعشى أن يحكى تلعثم السكارى واضطراب لسانهم وتعثره بين الحروف وخلطه لمخارجها . والتلعثم فى حروف الهمس والصفير بنوع خاص وتحويلهـا جميعا الى شين هى السمة البارزة لحديث السكارى ، واليهـا نلجأ حين نريد أن نمثل هـذا الحديث « فين انت يا شى حشن من خمشين شنة ما شلمتش على محشوبك ! » .

ثم انظر كيف يقرن الاعشى «شأشأة» وهى الاكثـار من حرف الشين ، بـ « اللألأة ونعنى بها الاكثار من حرف اللام ، يكرره هو أيضا ست مرات . وحرف اللام حرف سـهل سيال من الحروف التى يسميها علمـاء أصوات اللغـة « الاصوات المـائعة » ، وهى وزميلتاها الميم والنـون أقرب الحروف الصـامتة جميعها الى طبيعة أصـوات اللين ، وهى أصوات الحركات الثـلاث ومداتها (أنظر دراسة الدكتور ابراهيم أنيس لحرف الـلام فى كتـابه القيم «الاصوات اللغوية») . واللام لا تحتاج الى مجهود عضلى كبير فى نطقها ، لذلك يكثر الاطفال من استبدالها بالراء ، ومن هذا يتضح لنا لماذا يكثر الاعشى منهـا هى أيضا فى تصويره لحديث السكارى (كدت أقـول السكالا !) ، وهى فى مواضعها التى جاءت فيها فى هذا الشطر تمثل تمثيـلا عجيبـا « التواء » لسان السكارى وتأرجحه الخطر بين مخـارج الحروف وتحويله للمخـارج الصعبة منها الى ما يستسهله من مخارج .

هـذا هو الشطر الذى حير النقـاد القدامى والمحدثين حتى أنكروه واتهموه بمخالفة الفصاحة فى شأشأته وشلشلته بل زعموا انه من وضع الرواة العابثين، غير منتبهين الى ان الاعشى حين نظمه كان أبعد الناس عن الجد وأقربهم الى تعمد العبث تصويرا لاقباله الحاد الهسترى العنيف على ملاهى الحيـاة غير مكترث بجدها وهمومها . وقد رأينا الآن كيف يصل فى هذا الشطر الى أعلى درجات المرح والترنح والانتشاء .

ولكن تعالى الآن الى باقى الابيات حين دخل الاعشى بيت الخمار وطاب له المقام فى مجلس الشرب والمتعـة ، وتأمل تصويره الجميل المطرب لتفاصيل هذا المجلس ، ولا تكتف فى هـذا التأمل

بالتفكير المجرد بل ابذل جهدك فى أن « تتصور » تلك التفاصيل تصورا بصريا (وهذا التصور البصرى هو ما يحتاج اليه الشعر الجاهلى أشد حاجة ، كما سنشرح فى مقالات أخرى قادمة) . تصور اذن بمخيلتك البصرية هذا المجلس الممتع اللاهى الطروب وما انبث فى جوانبه من أسباب المتعة واللهو والطرب . تصور أولا هؤلاء الفتية العرب الاحرار بوجوههم المشرقة يتالق فيها ضوء الصحة والحيوية والشباب والاريحية . وانظر الى طريقة جلوسهم فى هذا المجلس متكئين فى هيئة تذكرنا باتكاء شباب الاغريق فى مجالس منادمتهم كما صورها افلاطون فى محاوراته . وقد تمكنت لهم الخمر الجيدة المعتقة فى آنيتها المعطرة المنداة ، يطوف عليهمهذا الغلام الرشيق الظريف يحمل لهم زجاجات الخمر ، وتطربهم القينة الجميلة ذات الثياب المتبذلة بالعزف على عودها ، وهناك قينة أخرى تقرع أوتار الصنج فى تجاوب رائع مع ترنيم العود ، والفتيات الحسناوات ذوات الارداف الثقيلة يتهادين فى أنحاء المجلس فى تثن واهتزاز يجررن ذيول الخز ويحملن الى الندامى مايريدون ..

ثم دعنا الآن نزدد تحقيقا لبعض التفاصيل الظريفة التى يسوقها الاعشى فى تصويره هذا . فتعبيره فى البيت الخامس عن مداعباتهم الحلوة بتنازعهم قضب الريحان غاية فى الظرف والامتاع . وتصويره المضحك لفرط حرصهم على الخمر بأنهم ما يفيقون منها لحظة الا ليصيحوا فى فزع : هات ! ، مع انها كثيرة موفورة ماثلة متمكنة لا خوف من نفادها أو اختفائها ، هو أيضا تصوير ظريف يحمل سخرية خفيفة تمتزج بحب عظيم لهؤلاء الرفاق المنسجمين . أما الغلام الساقى الذى يصوره فى البيت السابع فما نعرف أعظم منه خفة ورشاقة وظرفا . تامل فى وصفه اياه بأنه « ذو زجاجات » ، يريد الاعشى أن يعبر بهذا عن اعجابه وحيرته من قدرة الغلام على أن يحمل زجاجات كثيرة ينطلق بها فى المجلس متخايلا متمايلا دون أن تقع من يديه ، كما نعجب الى الآن من « الجرسون » الماهر وننظر اليه بذعر خشية أن يقع من يديه مايكدسه بينهما من الزجاجات . وحتى يزيد من ظرفه جعله يلبس فى أذنيه هذه الاقراط الجميلة من اللؤلؤ الصافى تهتز على خديه وجيده كلما تبختر فى أنحاء المجلس .

ولا بد أن تدرك هنا ان هذا غلام رومى جميل الصورة من الغلمان الملاح الذين كان يستخدمهم تجار الخمر البيزنطيون حين يسعون بخمورهم بين أحياء العرب يصطادون شبانها الموسرين ويستنزفون أموالهم (كما يفعل أحفادهم خرستو وينى ومانولى الى يومنا هذا فى مختلف أرجاء البادية واحياء الحاضرة فى افريقيا وآسيا !) . وانظر كيف قلص هذا الغلام من أسفل سرباله حتى يزداد خفة ورشاقة حركة فى سعيه الدائب النشيط الذى لا يكل بين أنحاء المجلس ملبيا «طلبات الزبائن» . وربما تكون قد شهدت مثله فى الخفة والرشاقة والسرعة والنشاط بين صبية المقاهى البلدية الذين ينطلقونفى جنبات المقهى يتثنون برشاقة بين الموائد المكتظة ويحملون عشرات الاكواب والاطباق والاباريق والكنكات والجوزات والنرجيلات والتعميرات صائحين منادين مجيبين متغنين متبادلينمع الزبائن أنواع التحيات والضحكات والمداعبات والقفشات .

ثم تعال الآن الى بيت من أبرع أبيات الشعر العربى القديم فى المحاكاة الصوتية ، أى حكاية معناه بجرسه اللفظى . وهو البيت الثامن الذى يتحدث فيه الاعشى عن تجاوب العود والصنج . فانك اذا أجدت الاستماع الى شطره الاول سمعت حقا ترنيم العود وترجيع الصنج (والصنج الذى يعنيه الاعشى ليس الصنج العربى الذى يكون فى الدفوف ، بل هو الصنج الاعجمى ذو الاوتار) . وهما آلتان موسيقيتان مختلفتا الصوت بطبيعة الحال ، ولكن الاعشى يدعى ان القينة التى تعزف على العود تجيد التقاط نغم الصنج وترجيعه حتى يخيل اليك ان العود نفسه لم يعد آلة مصنوعة من جماد بل صار مخلوقا حيا واعيا يستمع الى الصنج ويفهم نغمه ولحنه فيتعمد ترجيعهما عن وعى وادراك وفرط حساسية ومحاولة ذكية فى التوافق والانسجام .

وهو ادعاء شعرى لا يحتاج منا الى اطالة الحديث عن مدى جماله وروعته . ولكن أنصت الآن جيدا الى الشطر :

ومستجيب تخال الصنج يسمعه

لتسمع فعلا ترنيم العود وعزف الصنج ، واتبع اشاراتنا القادمة بالنطق الجاهر ولا تكتف بالقراءة الصامتة . استمع أولا الى جرس التاء فى «مستجيب» وتكراره فى تاء «تخال» . واستمع بعد ذلك الى جرس الجيم فى «مستجيب» وتكراره فى جيم «الصنج» . واستمع ثالثا الى همس السين فى «مستجيب» وتكراره فى سين «يسمعه» . واستمع الآن الى الحركة الطويلة الممدودة فى «مستجيب» تأتى بعدالمقاطع السريعة المتتالية و ـ مس ـ ت ، ثم الى ترجيع هذه الحركة من الياء الممدودة بالالف الممدودة فى «تخال» . بعد هذا استمع جيدا الى كلمة «الصنج» بحروفها المعينة من الصاد المتحركة تليها النون الساكنة تليها الجيم المتحركة ، وكرر الآن هذه الكلمة بضع مرات: صنج صنج صنج صنج ، حتى تسمع جيدا ما فى ايقاعها ونغمها من عزف موسيقى (هل نطقت بهذه الكلمة فعلا أو اكتفيت بالقراءة الصامتة ؟) وتامل الآن فى التجاوب النغمى بين نون « الصنج » وتنوين الباء فى آخر « مستجيب » . وأخيرا استمع الىتوزيع الهمس والصفير وتجاوبهما فى سين الكلمة الاولى وصاد الكلمة الثالثة وسين الكلمة الاخيرة .

ولكن جميع ما فعلته الى الآن لا يزيد على البداية فى التعرف الى هذا الشطر العجيب . فاذا لم تكن مللت ارشاداتى الماضية (ولو استطعت أن أسمعك الشطر بصوتى لما احتجت الى أكثرها) فاعد الآن قراءة الشطر ـ جهرا ! ـ وكرر قراءته عددا من المرات ، لتنصت جيدا الى تجاوب ايقاعه ونغمه ، وتوزيع ضربات مقاطعة ، حتى تسمع فعلا تنتنة العود ورنين الصنج . جامعا كل ملاحظاتنا السابقة ومؤلفا بينها فى ايقاع وترنيم منسجم متجاوب . ويساعدكعلى هذا أن تخلط قراءتك بشىء من التنتنة المساوقة لايقاع أقسام الشطر ، هكذا :

ومستجيبن تتن تتن تن ـ تخال الصنج تتن تن تن ت ـ يسمعهو تن تتتن .

وفى هذا كله ابذل جهدك فى أن تتذكر بذاكرتك السمعية ترنم العود وتنتنته . والآن نترك لك هذا الشطر تقوم فيه بواجبك كقارىء متذوق بعد أن قام الاعشى بواجبه كشاعر خلاق وقام كاتب هذه السطور بواجبه كناقد وصاف يصل بين الشاعر وقارئه على مدى جهده الشخصى المحدود .

ولنعد الآن الى الابيات لنتفق النظر فى البيت التاسع ونزداد اعجابا بمعناه الظريف المضحك ثم بادائه الدقيق البارع · فاولئك الفتيات الجميلات المختالات فى أنحاء المجلس عظيمات الادلال بأردافهن الثقيلة ، فهن فى تبخترهن يهتممن اهتماما خاصا بهز هذه الارداف (هل تتذكر مشية المأسوف على شبابها مارلين مونرو ؟) والاعشى يريد أن يداعبهن فى اعتزازهن واهتزازهن هذين ، فيشبههن باللائى يحملن على اعجازهن قرب الماء المملوءة ، والقربة تهتز وترتج كلما خطت احداهن خطوة !

هذا هو « المعنى » · ولكن انظر الآن كيف أداه الشاعر بايقاعه ونغمه تأدية بارعة · وسبيلك الى هذا أن تدقق الاستماع الى الحركات الممدودة بنوع خاص ، ومنها فى الشطر الاول أربع ، تضاف اليها ضربة الياء الساكنة فى الكلمة الثالثة · وفى الشطر الثانى أربع أخر ، تضاف اليها ضربة اللام الساكنة الشبيهة بحرف اللين فى أول الكلمة الاخيرة ·

فاقرأ الشطرين بأن تقف برهة على كل حركة ممدودة لتحققها ، متصورا مع كل مدة منها هزة من هزات تلك الارداف المرتجة ، يمنة ويسرة ، يمنة ويسرة (يمين شمال يمين شمال هز يا وز !) وفى كل من تفعيلة العروض والضرب (ونة ــ عجل) المتكونة من ثلاث حركات قصيرات متتاليات يليهن حرف ساكن ، تأتى بحركة ارتجاج سريعة قوية ملتفة تختم بها كل شطر · هكذا :

والسا ــ حبا ــ ت ذيو / ل الر ي ــ ط آ ــ ونتن /

والرا فلا ــ ت على / اعجا ــ زها ال ــ عجلو !

وانظر أخيرا كيف وقع الاعشى ضربات هذه المدات توقيعا مضبوطا عظيم المهارة مع تقطيع الاجزاء العروضية ، كما ترى مما يلى .

مستف ــ علن ــ فعلن / مستف ــ علن ــ فعلن /

مستف ــ علن ــ فعلن / مستف ــ علن ــ فعلن ·

وفى مقالتنا القادمة نعرض فنين آخرين تضمنتهما المعلقة ، ونختم حديثنا عن هذه القصيدة المطربة ·

فى الهجير

للشاعر : كامل أيوب

ياطيوف الأسى مللت مسيرى وتهالكت ظامئا فى الهجير

جائعا عاريا سوى ورق التو ت وذنب حملته فى عبورى

هل الى ثمرة وشربة ماء لشريد يدب فوق الصخور

تهت عن واحتى وضيعت ظلى وأنا بعد فى صباى الغرير

كان لى مجلس بها ولدات وليال مسقية بالحبور

ثرة بالغناء بالأمل الحلـ ـو براء من القذى والسعير

نجمة تحت سقفنا تسكب النو ر وكوب لكل راو صغير

والحكايات والاغانى توالى تصل الليل صاحيا بالبكور

كيف يا واحتى تخطيت مغنا ك سلاما على الزمان الأثير

صاغرا أنقل الخطا فى اضطراب فى اغتراب على طريق عسير

أنذا موجع أحس برجلى عثرت يا لقلبى المقهور !

دميت والتراب فاح من الجر ح مثيرا تقززى ونفورى

لم طاوعت يا أبى همس أمى وبتفاحة زرعت مصيرى

عبرت بسمة الوليد ولهو الطفـ ـل فى نشوة كحلم قصير

ثم هذا أنا أضيع على الدر ب وحيدا بقلبى المفطور

الى خمرتى وسهدى ندامـ ـى وخوفى مخدتى وسريرى

تثبت الارض ذلتى وسقوطى واسارى لشهوتى وشرورى

كلما كدت أودع الروح معنى من معانى الجمال ردت بشيرى

أعجزتنى كثافة الجسم أن أنشـ ـق زهرى وأن أذوق غديرى

فتراجعت كاسف البال سأما ن حزينا على الجناح الكسير

رغباتى مفتولة بحبال ناعمات مفتولة من حرير

لست حيا فابتغى لين الـ عيش ولا ميتا فانسى شعورى

أنا بين الحياة والموت مثل العقـ ـل بين الهوى وبين الضمير

أنا روح تهيم أثقلها الجسم فناءت بحملها الموفور

ذاع فى أول الربيع عبيرى ذاب فى أول الربيع عبيرى

جسدى أيها المدنس يا ابن الار ض دعنى وأنت ياروح طيرى

واصعدى يابنة السماء اليها واسعدى بعد طول عيش مرير

تقصر الروح عن بلوغ مناها أنت يا جسم سر هذا القصور

بعد حين ستستكين الى الار ض وتهوى الى مقر أخير

ويهال التراب فوق تراب كان فى شكله كجسم طرير

قدرى أين غايتى أوغل الليـ ـل وما زلت ضاربا فى فتور

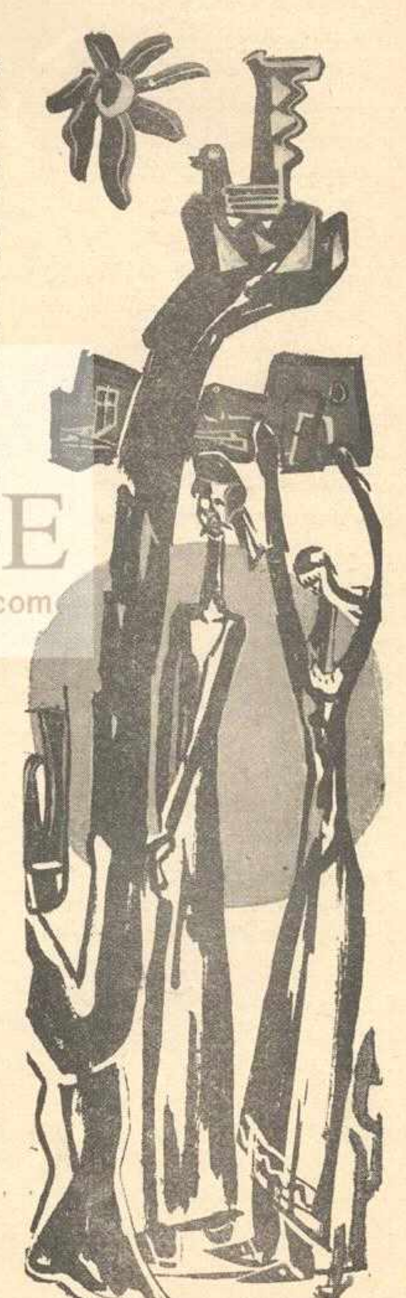
جائعا عاريا سوى ورق التـ ـوت وذنب حملته فى عبورى

مصر
الثقافة_ لأبو حديد
العدد رقم 41
28 أبريل 1964

ابن البلد فى الشعر الجاهلى

يستزمع العاصفة ويغيظ الأعداء

د . محمد النويهى



ادعينا فيما سبق ان الانفعال الغالب على الأعشى فى معلقته جميعها هو المرح العظيم ، المرح الذى يبلغ درجة هستريه من الحدة والعنف . وقد استجلينا هذا المرح فى فن النسيب الساخر الذى تبدأ به القصيدة ، وفى وصفه لانطلاقه الى مجالس المتعة والطرب . ونريدالآن ان نحقق نفس الانفعال فى فنين آخرين تحتويهما المعلقة ، احدهما وصف العاصفة الجوية بسحابها الكثيف وبرقها الخاطف ومطرها الغزير ، وثانيهما هجاء الاعداء .

اما ابياته فى العاصفة فمن اعظم الشعر القديم حيوية ونشاطا ، وفيها يوفق الاعشى توفيقا بعيدا فى اكساب اساويه نبرة الحديث الحى المضطرب الجياش المتقطع ، يصدر حارا ساخنا كاسلوب الحديث الحقيقى الواقع ، حتى ليذكرنا باساوب شكسبير فى الوصف الدرامى الناطق المتهدج بالحيوية والنشاط . والقصة هى ان الاعشى كان مع بعض رفاقه فى مجلس شرب وقصف فى الهواء الطلق ، فى درنا من أبواب فارس . وبينا هم فى شربهم ولهوهم اذ فاجأتهم العاصفة ، فلم ينزعج لها الاعشى . بل على العكس رحب بها وفرح لها واستجاب لها استجابة عنيفة ، وطالب اصحابه السكارى بأن يتتبعوا بعيونهم برقها العظيم فى تزاحفه وتراقصه على مختلف الاودية والروابى والجبال . ويتتبعوا مطرها الهطال فى انسكابه على مختلف الاماكن . فاستجابوا له فى نشوة ، وكأنهم يجدون فى هذه العاصفة خير تجسيم لما يهتز به كيانهم من حيوية . وهذه هى الابيات المثيرة :

يامن رأى عارضا ! قد بت أرمقه
كأنما البرق فى حافاته شعل

له رداف وجوز مفام عمل
منطق بسجال الماء متصل

لم يلهنى اللهو عنه حين ارقبه
ولا اللذاذة من كأس ولا شغل

فقلت للشرب فى درنا ، وقد ثملوا :
شيموا! وكيف يشيم الشارب الثمل

قالوا : نمار ، فبطن الخال ،جادهما!
فالعسجدية ! فالأبلاء ! فالرجل !

فالسفح يجرى! فخنزير! فبرقته!
حتى تدافع منه الربو ، فالحبل !

حتى تحمل منه الماء تكلفة
روض القطا! فكثيب الغينة السهل!

يسقى ديارا لها قد أصبحت غرضا
زورا ، تجانف عنها القودوالرسل

استمع الى صيحته الفرحة « يامن راى ! » ، وانظر كيف يخطف هذا البرق العظيم ابصارنا فى وصفه اياه ، وتأمل فى ثقل جرسه فى البيت الثانى حين يصور هذا السحاب العظيم الثقيل الواسع الدائم البرق المردوف من خلفه بسحاب . ثم انظر فخره الحلو الساذج ان شربه ولهوه وتلذذه لم يصرفه عن تتبع هذا السحاب وبرقه فى البيت الثالث ، فاذا جئت الى البيت الرابع فاستمع الى صحيته الفرحة الحادة : شيموا ! يأمر رفاقه بأن ينظروا الى البرق ويتتبعوه ، وهو يكرر صيحاته حتى يفيقوا من ثملهم ويستمعوا اليه ويتسابقوا فى تتبع البرق وذكر الاماكن التى يتنقل فوقها ويصب عليها المطر . ولا تترك هذا البيت الثالث قبل ان تستمع الى تمثيله مرة اخرى للهجتهم السكرى المتلعثمة بتكرار حرفى الشين والثاء ، يكرر الشين اربع مرات والثاء مرتين ويكفى ان تكرر النطق بالكلمات الثلاث الاخيرة «يشيم الشارب الثمل» بضع مرات لتسمع تقليده فى تهكم ممزوج بالحب لمدى سكرهم وتلعثم لسانهم .

ثم استمع فى الابيات التالية الى تتبعهم للبرق فى استثارة شديدة وتقطع حى متهدج فى النطق بأسماء الاماكن ، وصياحهم يزداد علوا طبقة بعد طبقة ،

ثم انظر كيف يصل انفعالهم الى تمام تحقيقه الدرامى حين يتم هطول المطر المدرار فتفيض به الاودية وتفرق به الرياض ويرتفع فيبلغ الكثبان ويطاول الاشجار . وانظر أخيرا كيف تنتهى هذه العاصفة الممطرة فى البيت الاخير فيبدأ الهدوء ويتأمل الشاعر فى سرور وارتياح كمية هذا الماء الغزير الذى سيسقى الديار ويحيى الموات ويسعد الناس ويزيد القبيلة العزيزة عزة وثباتا فى حماها .

هذه الابيات تجد فيها الفاظا تبدو لنا الآن صعبة غريبة « كلاسيكية » معزولة عن أسلوب الحديث الدارج ، ولكن لا شك ابدا فى انها فى عصرها كانت عظيمة الحيوية والنشاط والاهتزاز بنبض الانفعال الدافق ، ولا يزال فى استطاعتنا بعد قيامنا بالتدريب الواجب واجادة الانصات ان نلتقط الكثير من نبراتها وانغامها الحية الزافرة المتهدجة

واخيرا نصل الى فن الهجاء الذى تختتم به القصيدة الطويلة ، فنجد العجب العاجب : نجد ان الاعشى لايزال على اشد مرحه حتى فى هجائه ، فهجاؤه لا يغلب عليه الغضب والحقد ، بل تغلب عليه السخرية والتهكم والنكتة اللاذعة المضحكة ، حتى ليذكرنا تذكيرا قويا بنكات أولاد البلد وقفشاتهم الساخرة . كل ذلك فى نبرات عظيمة الدرجة من الحيوية النابضة والعامية الطلقة المتهدجة . استمع الى طريقة بدئه لهذا الهجاء العجيب :

أبلغ يزيد بنى شيبان مالكة :
أبا ثبيت ! أما تنفك تأتكل ؟

وانظر كيف انك من شدة حيوية أسلوبه تكاد بعد قوله : أبا ثبيت ! تسمعه يقول : تعالى لى هنا تعالى : ثم أنصت جيدا الى هذه الجملة الرائعة : أما تنفك تأتكل ؟ وتأمل فى الحروف المعينة التى يستعملها وفى تتاليها فى المقاطع وأثرها فى تأدية المعنى الذى يريد تصويره من السخرية والشماته بالعدو الذى يأكله الغيظ والحسد . اصغ أولا الى تتالى التاءات . ثم الى تتالى الكافات . ثم الى موضع الفاء قبل الكاف المشددة . ثم الى موضع الهمزة الشديدة القاطعة بين التائين ، ومجاوبتها لهمزة الكلمة الاولى . انك تكاد تراه يبتسم خبثا وشماتة وهو ينطق بهذه الحروف والمقاطع الشديدة فى لهجة مفعمة بالشماتة القاتلة . بل تكاد تراه وهو يؤكد التاءات ويؤكد همزتى القطع وينفث الفاء نفثا شديدا كفحيح الافعى ويحك الكاف المشددة حكا شديدا — تكاد تراه « يصحن » بقبضة يده فى راحة يده الاخرى مبالغة فى الشماتة والنكاية والكيد والاغاظة ، كما تفعل نساؤنا حين يقلن « يا عواذل فلفلو » أو يقلن : « الكيد والنحر سمك فى البحر الكيد والنحر سمك فى البحر الكيد الخ ... » فان ظننت اننا نبالغ فى وصف اثر هذه الجملة فانك لم تنطق جهرا بهذه الجملة العجيبة ، والا فانطق بها وكررها بضع مرات وانظر كيف تؤدى لك اداء تام البراعة والنجاح صورة العدو المغيظ يأكل بعضه بعضا من شدة حسده ، وعدوه أمامه يحك قبضة يده فى راحته ليزيده حنقا واستعارا .

ثم ارجع الى قصيدته فتتبع سائر ابيات الهجاء واجتهد فى التقاط أسلوبها الحى المثير بنبراته العامية المحاكية لنبرات الحديث اليومى الساخر ، ولا يصدنك عنها انها مكتوبة باللغة الفصحى التامة الاعراب التى يخيل الينا الآن انها لغة « كلاسيكية » ميتة بكماء ، فانها لتنطق بالحيوية بل العامية الدارجة . استمع مثلا الى بيته الثانى :

ألست منتهيا ... عن نحت أثلتنا
ولست ضائرها ... ما أطت الابل ؟

وانظر كيف يسمح له تقسيمه لكل شطر الى قسمين متساويين متجاوبين ان يموج صوته بمزيد من السخرية والشماتة ويهتز بجسمه وذراعيه فى حركات التهكم والاحتقار . وانصت جيدا الى الشطر الاول حتى تلتقط فيه النغمة الحية التى نستعملها فى مثل قولنا : ياخى جاك نيله ! والى الشطر الثانى حتى تسمع فيه النغمة التى نستعملها حين نصيح : ياخى دا بعدك دا بعدك ! وانظر اخيرا فى قوله : ما اطت الابل ! نفس لهجة الشماتة والاغاظة وحركة « الصحن واللفلظة » فى توالى الهمزة والطاء المشددة والتاء والهزة الثانية .

واليك البيت الثالث :

كناطح صخرة يوما ليفلقها
فلم يضرها واوهى قرنه — الوعل !

وفكر قليلا فى هذا السؤال : لماذا اخر « الوعل » الى آخر هذه الجمل المتتالية ؟ تجد بعد تفكير قليل واستماع الى تتابع ايقاع الجمل انه لم يفعل هذا لضرورة القافية ، بل لانه فى الحقيقة يضرب لسامعيه أحجية أو ما نسميه « فزورة » : حزر فزر حاقولك ايه ؟ أو : ايشى طويل طويل ولا يحصل ديل الحمير ؟ الجواب : السكة ! او : تقوم من النوم تبص فى المرايه تشوف — اشمعنى تيس بقرون ! فعليك أن تقرأ البيت على دفعات متقطعة كل منها يزيد فى لهفتنا وترقبنا لمعرفة حل الفزورة : كناطح — يوما — ليفلقها — فلم يضرها — وأوهى قرنه الـ ؟ ثم يأتى الحل الساخر فتضحك ضحكا قويا : وعل ! وتذكر ان اصحاب الاعشى يزيد من مرحهم انهم يعرفون يزيدا ذاك ويعرفون وجهه المعين وسحنته الخاصة ، فهم يضجون بالضحك حين يسمعون تصوير الاعشى له بالتيس الأحمق ينطح الصخر بقرونه . وتذكر امثلة هذا التصوير فى رسومنا الكاريكاتورية المضحكة لاعدائنا ايدن وبن جوريون وغيرهما .

والصورة فى البيت القادم هى ايضا غاية فى السخرية والفكاهة وقوة الاضحاك ، وهى فى الحقيقة صورة لطراز باق خالد من البشر :

لا تقعدن — وقد أكلتها حطبا —
تعوذ من شرها يوما وتبتهل !

فأبو ثبيت هو هو الذى أثار نار العداوة بين القبيلتين ، فلما اضطرمت وزاد شرها على ما توقعت حماقته وبلاهته وفساد رأيه ، ذعر ذعرا شديدا وقعد يرتعد خوفا ويستعيذ ويحوقل كما يفعل امثاله من الحمقى صغار العقول الى يومنا هذا . فتصوره فى هذه القعدة المرتعدة المرعوبة يصيح : اعوذ بالله اعوذ بالله ! يا ستار يا ستار ! لا حول ولا قوة الا بالله ! ارحمنا يارب ارحمنا يارب ! يا حفيظ يا حفيظ !

واستمع الى هذه الأبيات وما فيها من موسيقية حية متراقصة متواثبة تنبض نبضانا قويا مضطربا بنبرة الحديث العامى المتهدج :

سائل بنى أسد ، عنا ، فقد علموا
ان سوف يأتيك ، من أنبائنا ، شكل
واسأل قشيرا ، وعبد الله ، كلهمو
واسأل ربيعة عنا ، كيف نفتعل
أنا نقاتلهم ... حتى نقتلهم
عند اللقاء وان جاروا وان جهلوا

وانصت فى هذا كله الى نبرة تقارب نبرة اولاد البلد حين يأخذهم الانفعال الشديد فيتجادلون ويتفاخرون . ثم استمع الى أسلوب الفتوات المتحدين المتوعدين فى البيت التالى :

لئن قتلتم عميدا ، لم يكن صددا
لنقتلن ، مثله ، منكم ، فنمتثل !

وتأمل فى الرنة الحادة فى قوله : لنقتلن . واستمع أيضا الى اللهجة العامية الحية فى قوله :

كلا ! زعمتم بأنا لا نقـــــاتلكم ؟
انا لأمثـالكم ـ يا قومنا ! ـ قتل !

وترجمه الى نظيره من المقاطع العامية المتهدجة بالعجب والسخرية والتحدى حتى تزداد ادراكا لحيويته . ثم انظر كيف يبلغ نهاية سخريته وتهـكمه فى بيته البديع المعجب :

قالوا : الطراد ! فقلنا : تلك عادتنا !
أو تنزلون ؟ ... فانا معشر نزل !

وسـخريته هنا قائمة على تصنع الأدب والمجاملة فى خطاب خصـومه ، وحرصـه على تلبية رغبتهم وتحقيق راحتهم . يقول بتعبيرنا الحديث : بس قولولنا ايه اللى يريحـكم ! احنـا فى الخدمة ! تحبوا نتحارب بالرماح على ظهور الخيـل ؟ بس كده ؟ ع العين والراس ! والا تحبوا ننزل ع الارض ونتحارب بالسـيوف ؟ حاضر ! برضـه فى الخدمة ! «شرفونا تجدوا ما يسركم!» (كم احب ان اسمع توفيق الدقن يلقى هذا البيت بصوته الساخر المعروف ، بعد ان نشرح له كيف يلقيه !)

وفجأة يترك سخريته وتهكمه ليصيح صيحته العظيمة المتحدية فى نغمة عالية من الزهو والفخار :

قد نخضب العير فى مكنون فائله !
وقد يشـيط على أرماحنا البطل !

وبهذا البيت المفاجىء يختم قصيدته بغتة ، فيدل بذلك على مهـارة فنيـة كبيرة ، وبصيـرة دراميـة بعيدة ، لانه يختم القصيدة على أعلى درجات العاطفة والانفعـال . ولا يحـاول ان يتلمس خاتمة تقليدية أو يتصيد نهاية تدريجية ولو تكلف مثل هذا الختام والانهاء لما احدث الا هبوطا يبـدد أثر قصـيدته الزاخرة (مما يسمى آنتى كلايماكس). فما ادق خبرته النفسـانية حين انهى قصيدته ذاك الانهاء المباغت . وتستطيع ان تتصور أثر هذا الانهاء الدرامى فى مستمعيه .

ومن هذا تتجلى لنا حقيقة لاحظناها مرارا فى هذه القصـيدة الحية ، انها ليست مجـرد منظومة من الأبيـات الغنائية ، بل فيها مهارة قوية تتضح فى تلوينه لأسلوبه ، وصياغته لحواره وجـدله ، وتنويعه لنبراته ، وايقاعه لجمله ومقاطعه ، ومحـاكاته الرائعة لأسـلوب الحديث النابض المضـطرب المتقطع المتهدج .

كذلك تتجلى لنا حقيقة هامة اخرى: ان هذه القصـيدة على تعدد فنونهـا تجمعها وحدة فنية شـاملة ، تنشـأ عن وحدة مزاجه الغالب وموقفه الذى يعبر عنه امام تجـارب الحياة . فهو حين ينسـب ويتغزل ، وحين يصـف مجالس لهوه ومتعته ،وحين يستجيب لثورة العاصفة ، وحين يغيظ الأعداء ويتوعـدهم ، يحـافظ على وحـدة نفسانية منسجمة تؤلف بين كل هذه التنويعات دون خلط متنافر .

أفهذا أسلوب « كلاسيكى » ينـأى بلغة الشعر عن لغة الحديث اليومية ، ويترفع بأسلوب الشعر عن اسـلوب التجـارب العادية ، ام هو اسـلوب يسـتمد حيويته من نبرات الحيـاة الواقعـة فى الشـوارع والأسـواق والحوانيت ، ثم يرتفع بها الى ذرى التعبير الشعرى ؟

وهل ترانا نجحنـا او اخفقنا بعد هـذا كله فى التدليل على قضـيتنا الاساسية : ان حيوية الأسلوب الشعرى مسـتمدة من اقترابه من لغة الكـلام الحى ، وان الشـعر لا يأخذ مفرداته وايقاعاته وانغامه من غير المعين الذى يسـتقى منه افراد الشـعب لغتهم وموسيقاهم الكلامية ، وان يكن الشاعر بموهبته الخاصـة يزيدها شـحذا وتركيزا بطبيعة الحال .

فان اجاب قراؤنا بأن مثلا واحـدا لا يكفى لاثبات قضية ، فاننا لم نحاول « الاثبات » ، بل مجرد التدليل . وانا لنزعم لهم ان الأمثلة عديدة موفورة فى تراثنـا الشـعرى الأصـيل . وكل ما تحتاج اليه هو احسان القراءة واجادة الاستماع . وقد درسـنا فى كتابنـا « قضية الشعر الجديد » مثلا آخر ، من الشعر الجاهلى ايضا ، يدور على مشاجرة منزلية بين زوج وزوجته ، يتحدث فيه الشاعر بأسلوب عظيم القرب من اللهجة التى يتحدث بهـا الأزواج الغاضبون على زوجاتهم فى يومنا هذا .

واذا كانت قصـيدة الأعشى هـذه يغلب عليهـا انفعـال المرح ، والامثلة الاخرى تغلب عليها انفعالات اخرى ، من الحزن ، والغضـب ، والاعجاب ، وغيرها من الانفعالات المتعـددة التى تكتظ بها تجارب الحيـاة البشرية ففى قراءتنا لكل منها يجب أن نتنوع فى لهجتنا ونبرتنا مهتدين بنظائرهما فى أسلوب الحديث الحى .

ونرجو فى مقالاتنا القادمة ان نضرب عددا من الامثلة ، لعلنا نوفق فى توجيه نظر القراء والدارسين ـ والمدرسين ـ الى حيوية الصـادق الأصـيل من تراثنا القديم عسـاهم أن يزيدوا من تقديرهم لهذا النوع من الشعر ، ويقللوا من افتتـانهم بالنـوع الآخر الذى يقوم على الفخامة والضـخامة والدوى والطنين .

ذلك ان محـاولتنا فى مقالاتنا هذه هى ان نبذل جهدنا الفردى المحـدود فى تعديل ذوقنا الأدبى السـائد من الاعجاب بما يسميه الانجليز الأسلوب الملتونى فى الشـعر ، الى الاعجاب بما يسـمونه الاسـلوب الشـكسبيرى والاسلوب الاول يعتمد على صقل اللفظ وتفخيم الجرس و « عظمة » الموضوع و « جلال» المضمون ، والاسلوب الثانى يعتمد على حيـوية الاسـلوب الزاخر الجياش المتهـدج مع دقائق العاطفـة البشرية وحقائق التجربة الواقعة .

فما اعظم حاجتنا الى هذا التعديل الذوقى . ما اعظم حاجتنا الى ان نقلل من اعجابنـا بالفرزدق والاخطـل والبحتـرى والمتنبى ، وان نزيـد من تقديرنا لجرير وعمر بن ابى ربيعة وابى نواس وابن الرومى ، وما اعظم حاجتنا قبل هذا كله الى ان نستكشف روائع الصدق والحيوية والقرب من اسلوب التجارب اليومية فى الشـعر الجاهلى الذى لا يزال شبه مجهول .

ومالم يحدث هذا التعديل الذوقى فلن يفوز شعراؤنا الجدد بما يستحق شعرهم الجديد من تقدير لاسـلوبهم الذى يعود بالشعر العربى مرة أخرى الى التقاط الايقاعات والتنغيمات الحية فى حديث الشعب اليومى . وهو كما قلنا وكما لن ننقطع عن التكرار المنبع الاول لكل أسلوب شعرى حى صادق أصيل .

وكلما ابتعد الشعر عن هذا المنبع ، ورسخت تقاليده الاسلوبية وتوطدت فى عبـارات وقوالب واكليشيهات شعرية مأثورة ، وانقطعت عن متابعة التغيير المستمر فى لغة الكلام ، احتاج الشعر ، كما قال ت.س. اليوت ، الى ثـورة تحطم أسلوبه الشعرى الذى اسـتقر ، وتعيده الى اللحاق بالركب الدائم المسير للغة الكلام الحى الذى ينطق به أبنـاء الشعب فى واقع تجاربهم .

وها نحن أولاء نرى فى شعر الشكل الجديد بداية هـذه الثـورة التى طال انتظار شعرنا لها ، والتى نرجو لهـا من أعماق قلوبنا التقـدم والاستمرار حتى يتحقق لها النمو والنضج .

العراق
عيون
العدد رقم 2
1 يناير 1996

جليل العطية
ابن الحجّاج البغدادي
شاعرٌ بذيء من القرن الرابع الهجري
اضاءات

ولد أبو عبد الله الحسين بن أحمد محمد بن جعفر بن محمد بن حجّاج في قرية النيل (التي كانت واقعة على الفرات بين بغداد والكوفة). مارس الكتابة وخدم بها في جهات متعددة، وولي حسبة بغداد مرات عديدة، وعزل عنها، واتصل بالوزير المهلبي وسيف الدولة الحمداني وعضد الدولة والصاحب بن عباد وابن العميد وغيرهم. وكان يمتلك ثقافة جيدة وإحاطة حسنة بالتاريخ واللغات، وتوفي سنة ٣٩١ هـ/ ١٠٠١م، فدفن عند مشهد الامام موسى بن جعفر (رض)، وأوصى أن يدفن عند رجليه، ويكتب على قبره:

"وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد" (الكهف ١٨ / ١٨)

***

نقل الصفدي عن ابن حجاج قوله:

"أعانني على مذهبي (في الفحش والمجون) أن أبي كان أباع مستغلات له متصلة بدوره، فابتاعها قوم نقضوها وبنوها خانات، أسكنوها الشحاذين والغرباء السفل، وذوي العاهات المكدّين، وكل دلوك (أي المماطل لغريمه)، وقطعني من الخلد والربيدية (أسماء مناطق)، فكنت أسمع في ليالي الصيف خاصة، مشاتمات رجالهم

ونسائهم فوق السطوح، ومعي دواة وبياض، أثبّت ما أسمعه، فإذا مرّ بي، ما لا أفهمه، أثبته على لفظه، واستدعيت من غد من قد سمعت منه ذلك، وأنا عارف بلغاتهم لأنهم جيراني، فأسأله عن التفسير وأكتبه، ولم أزل أصمعيّ تلك البادية مدة".

***

وقال يصف سخف شعره:

أيا مولاي هزلي تحت جدّي
وتحت الفضّة انحرف اللّحامُ
وشعري سُخفه لابدّ منه
فقد طبنا وزال الاحتشامُ
وهل دارٌ تكون بلا كنيف
يكون لعاقلٍ فيها مقامُ

***

وصفه الذهبي بأنه:

"شاعر العصر وسفيه الأدب وأمير الفحش، كان أمة وحده في نظم القبائح وخفة الروح".

وقال الصفدي:

"أنا أراه ممن يطلق عليه اسم شاعر، لأنه أجاد في المدح والهجو والرثاء، والغزل، والوصف، والأدب، وسائر أنواع الشعر، لكنه في المجون إمام المجون".

شهادة الصفدي هذه لها أهميتها، وقراره بأن ابن حجّاج إمام المجون، يتطلب التأمل.

فلماذا تجلّى في المجون دون سواه من أغراض الشعر الأخرى؟ مع أنه ينحدر من أسرة لها مكانتها الاجتماعية؟ والتقى به أبو حيان

التوحيدي فقرر بأنه خجول، مهذب؟

نلتمس الجواب عند الشاعر نفسه فهو يقول:

سيّدي سُخفي الذي صار يأتي بالدواهي

أنت تدري أنّه يدفع عن مالي وجاهي

فالمسألة واضحة، أنه بشعره يدفع عن ماله وجاهه، وهما أساسا المكانة الاجتماعية في حينه. وهو بأشعاره يعكس انحطاط الأوضاع السياسية والاجتماعية في عصره بحيث تهافت الأمراء والحكام على شعر السُخف والمجون بالفاظه البذيئة، يدفعون الأموال الباهظة لسماعه، وانسحب هذا على العامة دلالة قوله:

لو لم أشبّب بشعر عانتها

ما طاب للناس كلهم شعري

ونتيجة سوء الأوضاع الاقتصادية، وزيادة التمايز الطبقي، فلقد انتشر البغاء، ولم يجد الشاعر بأساً من وصف العاهرات والقحاب والقوادين والقوادات الخ، مما يدل على انتشار هذه الفئات الواطئة اجتماعياً، وهذا يؤكد ما ذكره التوحيدي.

***

وقارىء شعر ابن الحجّاج يدهش لمبالغته في إيراد ذكر الاعضاء التناسلية للرجل والمرأة معاً، فمن تشبيهاته التي أدهشت اللاحقين من الشعراء:

غُصعُصها أسودٌ وأيري

أبيضُ مع طوله معرّقْ

كأن شَعر استها وأيري

غرابُ بينٍ بزّق عقعقْ

***

على انه لم يكتف بالمجون والسخف، بل تخطاه إلى الكفر والتجديف ومن ذلك قوله:

يا خليلي قد عطشتُ وفي الخمرة ريّ للحائم العطشانِ
فاسقياني محض التي نطقَ الوحي بتحريمها من القرآنْ

ولم يتورع عن هجاء شهر رمضان، وثلب أئمة الاسلام، وتصل به الوقاحة إلى حدّ الاستهانة بالعيد الاضحى وصلاته فقال مخاطباً (بختيار):

واستحضر العُودَ ووجّه به
حتى نصلّي بالطنابيرِ
الركعة الأولى (سُريجيةٌ)
وركعة التسليم (ماخوري)
وهي صلاةُ العيد لا يستوي
تجوزَي فيها وتقصيري!

***

إنّ دراسة القصائد والمقطعات التي تخالف القيم والاخلاق التي جاء بها الاسلام، تؤكد انّ هذا التفسّخ جاء نتيجة الحرية التي منحتها الادارة البويهية لاهل المجون والدعارة والسخف، لكي تصرف العامة عن الوضع الاقتصادي المتردي الذي كانت تمرّ به الدولة العبّاسية.

يقول د. عبد اللطيف عبد الرحمن الراوي في دراسته المتميزة "المجتمع العراقي في شعر القرن الرابع للهجرة" :

"لقد وصل المجون ذروته في الربعين الثاني والثالث من القرن الرابع، خاصة ايام حكم بختيار وعضد الدولة، فالتحلل الاخلاقي مواكب للتحلل السياسي والاقتصادي، وكل من السياسة

والاقتصاد مضطرب، متدهور، ونجد صدى اللهو والمجون مع كل هذه الاضطرابات في شعر ابن الحجّاج".

هذه ملتقطات متعجلة من اختيار معد للنشر اعتمدت في إخراجها على المخطوطات الآتية:

١ – درة التاج في شعر ابن الحجّاج – اختيار بديع الزمان هبة الله الاصطرلابي، تحقيق د. علي جواد الطاهر (نص مخطوط) باريس ١٩٥٤.

٢ – ديوان ابن الحجّاج:

أ – مخطوطة شستربتي ٣٧٨٢

ب – مخطوطة المتحف البريطاني ٤٥٩١ OY.

٣ – فلك المعاني لابن الهبارية (مخطوطة استانبول)

ختاماً آمل أن يجد القارىء شيئاً من المتعة والطرافة في شعر ابن الحجّاج الذي قمعه التزمّت طيلة القرون العشرة الماضية، فظل بعيداً عن متناول الناس.

والله اسأل أن يغفر لي ما جرّه القلم من سقط الكلم. إنه سميع مجيب.

وكتب: أبو محمد جليل بن ابراهيم العطية

الواسطي مولداً، الباريزي إقامةً في ٢٨ ذي القعدة ١٤١٢ هـ

قال يصف شعره:

بعروض ينيك أمّ الخليل بن أحمد

وبنحو أفسو به في سبال المبّرد

وقال:

إن عاب ثعلب شعري أو عاب خفّة روحي
خريت في باب "أفعلت" من كتاب "الفصيح"

وقال وقد طعن قوم في وزن بيت له، وكان ذلك بحضرة سليمان بن فهد، كاتب من الموصل، وكان يكنى (أبا القاسم):

يا "أبا القاسم" العَروض على الذو
ق يُوفي عياره على الاختلاف
والتيوسُ الذين سمّوا "أبا القا
سم" هذا الزحاف بالانزحاف
لم يذوقوا طبائعَ الوزن في الشعْر
ولا استنشقوا ضراط القوافي
وكذا النحوُ إنما جوّزا في
ـه لحاهُم على خرا "السيرافي"
ولحاهُم في استي إذا أظلم الليـ
ـل وأمسى ولاجناح الغُداف
فمن الأحمقُ الذي أوقع التمـ
ـويه بين الجحود والاعتراف
إنه لو مضى إلى حيثُ لاأنا
سَ إلى "قاف" بل إلى خلف "قاف"
ما نجا ذقنه ولا فارق استي
ولو كان في است "بشر الحافي"
إن هذا جزاءُ مَنْ يتعاطى
سبَّ شعري بحضرة الأشراف
عندَ مَنْ ينتهي إذا افتخرَ النّـ
ـاس إليه، افتخارَ "عبد مناف"

ابن "ياسين" و"الحواميم" و"الحشـ
ـر" و"طه" وسورة "الاعراف"
مَنْ أنا عبدُ عبده وكذا كا
نَ لاسلافِ سيّدي أسلافي

في اطراء الخمرة:

افضض الدنّ واسقني يا نديمي
اسقني من رحيقه المختوم
اسقني الخمرة التي نزلت فيهـ
ـا على القوم آية التحريم
اسقني فانني أنا والقسـ
ـس جميعا نبولها في الجحيم

وقال يهجو قوماً:

يا سفل الأرض ويا من همُ
في هذه الأرض بلا أنفسِ
لم أر قوماً يشربون الخرا
غيركمُ بالرطل في مَجلس

وقال في احداهن:

يا قحبةً ليس على سرمها
أمرٌ لمخلوقٍ ولا طاعهْ
ما فعلتْ فيشلتي انها
من أمس، من سرمك مرتاعهْ
قالت ترفّق وهي ملعونةٌ
لطيفة الحيلة خدّاعهْ
مالك لا تقلقْ ولا تنزعجْ
فإنها في استي من ساعهْ

وقال يهجو امرأة:

كأن أيري في استها أقطعٌ
يطلبُ بين الشوك سوداني
لها حِرٌ لا ينعشي ولو
تفطرت الا بعصبانِ

وقال في أبخر:

قال لي إذ هجوتُ شيخاً من
البخر وبهرجتُ في الكناية عنْه
قد توقيتَه؟ فقلت صدقتم
هو مثل الكنيف لا بدَّ منه

ومن معانيه الغريبة:

تقول لي وهي غضبى من تدللها
وقد دعتني الى شيء فما كانا
إن لم تنكني نيك المرء زوجته
فلا تلمني إذا اصبحتَ قرنانا
ما بال أيرك من شمع رخاوته
فكلما عركته راحتي لانا

اتجاه جديد في الشعر السوداني

أصبحت اشك في الدوافع التي تحدو بالشعراء في الخرطوم الى مهاجمة الشعر الحديث. قبـل ايام وقفوا ليبكوا في ذكرى حافظ وشوقي، ثم يهتدوا الى قبري الشاعرين، واخذوا يحفرون قبوراً عميقة للشعر الحديث، كأنهم كلهم «يجندون» لهذه الهجمة بالسيوف والرماح- اعني باسلحة قديمة- مع «احتياطي» كبير، لو كان له مكان.

ترى لو قلنا لكل شاعر من أولئك الشعراء دع قصيدتك جانباً، ثم حدثنا عن هذا الذي جمعه لتبرك في ذكرى شوقي وحافظ، اتراه يجد الرداءة وقفاً عـلى ما يسميه الشعر الحديث؟ أكان يعتذر عما في تلك القصائد من فجاجة وركاكة واجتلاب و... بأنها لم «تعش» بعد؟ اذن فما هو سرّ الحملة على الشعر الحديث؟ أهو صراع بين جيلين ومذهبين وزمنين وعقليتين؟ ربما. فان الشعر الحديث على انه لا يزال غضاً هشاً في السودان، قد يكون في السنوات المقبلة نذير موت لنوع آخر من الشعر ستتخلى عنه عناصر البقاء. وقد كنت الى عهد قريب أحسّ ان هذا الشعر الحديث لا يستطيع ان يعيش في هذه الارض، حتى قرأت قصائد تكذب ذلك الاحساس، وتبعث على التفاؤل — قرأت لـ «كجراي» قصيدة عنوانها «ساقية الظلام»، احسبها تضرب على جذور تحتاج استئصالاً، وتحس وأنت تقرؤها باللذة التي تشيع في النفس عند اكتشاف الحقيقـة بعد طول البحث، لأن ساقية الظلام ستكف عن دورتها عند طلوع الفجر، وتعود الحياة الى طبيعتها، وتتلاشى سحب البخور ويعود الناس الى تفتيم في انفسهم، وعندما يطل الصباح ويتلاشى «القطب» لا تهتز اركان الارض ولا تميد بأهلها، ويتجلى للشاعرين المكدودين ان معجزة المسيح لا تعود... الا بالمسيـح نفسه... وهذه صورة مقتطعة من القصيدة تجيء بعد وصف الحياة الخاملة الناعسة في القرية:

وتجمعت فرق «الشباب» كبعض اسراب الرخم

يتخبطون على الظلال السود يستجدون آلهة العدم
يتدافعون على الضريح
ويهيم القزم الكسيح
في جحره المحفور في عمق الجدار يروم معجزة المسيح
« وأبو حمامة » ذلك المشوه مصبوغ الحذاء
بحرابه يغزو شياطين الهواء
وعجائز المتسولين وبعض ابناء السبيل
الراقدين على الرصيف
الجوع يدفعهم الى الابواب يلتمسون رائحة الرغيف
وهناك بين طوابق القصر المنيف
ما زال يقبع شيخنا الورع الحصيف
ما زال يسبح بين عالمه الذي غمرته رائحة العطور
وعيونه الرملية الصفراء ما زالت تدور
ما زال يرتقب الهدايا والنذور
وغداً يموت
ويشيد القتباه أعمدة الضريح
وتدور ساقية الظلام ... تعود معجزة المسيح .

وقرأت فيما قرأتـــه من الشعر الحديث بعض قصائد لصلاح احمد ابراهيم منهـــا « صورة دوريان جراي » وقصيـــدة « هدية » و « مارية » . صلاح شاعر غير حديث بالمعنى الدقيق ، ولكنه مجدد ، يقوم شعره على الاغراق ، وعلى نحت صناعيّ شديـــد ، ويتكيء كثيراً على ثقافته في الاشارات والتلويحات . ومع ذلك فأنه مثال من الثورة التي تتغذى بدم نفسها وبتناقضاتها . هو ثائر على « العاطفية » مرتطم في هوتّها ، يشبه « كجراي » في نقمته على حياة الخمول والبخور والاقطاب ، ولكنه يستمد صوره ويكبرها من واقع تلك الحياة كي يصوّر بها خلجات نفسه . وهو عقلاني منطيق اذا نقد او كتب مقالة ، واخشى ما اخشاه ان تتسرب هذه الصفة الى شعره فأنه تمن في التحليـــل مدقق في الرسم . وقد حوّل في بعض قصائده صور التصوف الى موضوع الحب ، فاذا حبيبته هي ذلك « الصوفيّ » الذي يصنع المعجزات :

وذكرتك في تلك اللحظات السود ، فزعت اليك
اريد اخبيء وجهي في كفيك
وابدد خوفي بين يديك

ودعوتك يا أختاه ، دعوت ومن عجب ينشق البحر
انشق البحر ، وقفت امامي فوق الموج كحوريه
(عفواً ، بل اجل من كل بنات الحور)
وعلى رأسك إكليل من نور

ثم يجثو امامها جثو الذين يتواجدون على عتبات المعجزات ، مشمولاً بالرهبة ، متطامناً بالهيبة :

وجثوت امامك لم انطق
وتهدجت الكلمات ، تشنجت الكلمات ، تكسرت الكلمات

ثم يقدم هدية ، اعني قرباناً كالقرابين التي تقدم للأضرحة :

ومضيت لأصنع يا اخت هديه
لك يا ذات عيون تومض بالانسانيه
وتمد على روحي دفئاً وحنان
فجمعت الصندل أكواماً ورششت عليه الزيت
واشعلت النيران
ونفخت عليها حتى امتلأت رئتاي دخان ....
ومضيت احرك ذاك الثوب بكلتا كفيه
جسمي الابنوسي الداري
ينصب بالعرق الجاري
وعلى وجهي وهج النيران
وبأذنيه

اصوات الاطفال الغضه
في جوقات الانشاد الدينيه
فيها صدق وطهاره
فيها إخلاص وحراره
فيها إيمان .

أي جو هذا ؟ أليس هو الجو المشمول برهبة السبح الغليظة ودقات الطبول؟ ومع ذلك فاني لا ارى في ذلك بأساً . ان هذا الشعر ينقل صوراً «إقليمية» ،

وينقل صور التصوف الى جو الحب – الى علاقة انسانية اكثر واقعية وبقاء . وصلاح في حاجة الى ان يتخلص من شيء من التفصيل في مثل هذه القصيدة ، كما انه في حاجة الى ان يتجنب الغموض – غير الموحي – في قصائد اخرى ، وهو – على اي حال – يحمل بواكير الثورة ، في الشعر ، في السودان .

جامعة الخرطوم		**احسان عباس**



العراق
الأقلام
العدد رقم 4
1 أبريل 1988

مع موضوعات معينة ، وبين وقت وآخر تثور بعض الانتقادات لهذه القصائد ذات الصور الشعرية الريفيه او القديمة باعتبارها لاتتطرق الى موضوعات العالم الحديث . وهنا أعتقد أن هذه الفكرة خاطئة من الاساس . وأنا لا اريد القول ـ بأن لايتعين التطرق الى العالم الحديث ، ولكن الاسلوب الذي يعالج فيه الفنان العالم الحديث يتم من خلال عنصر التكنيك الفني ، وهو عنصر واحد من عناصر عديدة تساهم في هذا الامر .

● لو اشرت الى أن شعرك يظهر في الغالب وجهة نظر مقدسة بالارض ، فهل ملاحظتي هذه منصفة ؟

ـ أعتقد كذلك . لقد شار ديفيد جونز الى قضية (العلامة) الى ان الفنان ليس الاصانعاً للعلامات . وانا أتردّد في الخوض في الحديث عن مثل هذه الامور .. واعتقد ان ماتقوله صحيح .

● هل تاثرت بسبب اية مراجعة كتبت عن اعمالك الشعرية او اية مقالات نقدية محددة ؟

ـ ان قلقي حول مثل هذا الموضوع معقد قليلا . ففي البداية كنت قلقا بسبب المديح الكثير الذي تلقيته والذي أعتقد انه لايمكن الاعتماد عليه كثيرا ، هذا في الوقت الذي لم ينل فيه أي من الشعراء المعاصرين لي مثل ذلك المديح ـ ولهذا فقد شعرت بالحرج .

● ذكرت ليلة امس ان زوجتك (ماري) هي الناقدة الاولى بالنسبة لاعمالك . فهل في نقدها قسوة عليك ؟

ـ إنها ناقدة صارمة ، وناقدة غريزيّة تماما ولهذا السبب اراها على صواب . وهي تستطيع أن تكتشف موقع الخطأ ، وقد اضطررت الى التشاجر معها حول بعض القصائد مما جعلني اقوم بتغيير اثنتين منها . ان مثل هذه الامور دقيقة وحاسمة وبين وقت وأخر تثير اعجابها قصيدة ما . انها مسألة ذوق .

● ماالذي تحصل عليه من خلال قراءتك للشعر امام الجمهور ؟

ـ انا ميال الى قراءة القصائد ذاتها طيلة الوقت تقريبا وهي القصائد التي تأسر الجمهور وتثيره . وهناك قصائد لااحب ان اقرأها لانني اعتقد انها لن تصل الى اوسع جمهور ممكن . ان القراءة أشبه بإلقاء الموعظة ، ليست إلاّ حالة تقليدية من حالات السلوك . واعتقد ان هناك تفاهات تثار حول قراءة الشعر كما ان هناك غياب الاحترام للشعر وللجمهور . ولكن رغم ذلك هناك بعض الشعراء الذين يقدمون قصائد ممتعة .

اتجاهات الغزل في الشعر العراقي الحديث

■ عبدالله ابراهيم

استأثر الشعر العربي الحديث باهمية استثنائية من لدن النقاد والباحثين العرب ، وكتبت عنه دراسات تناولت قضاياه الفنية وأغراضه ، اضافة الى مناقشة قضية الريادة فيه ، وكان للشعر العراقي الحديث نصيب اساسي في هذه الدراسات ، لكون أغلب رواده من العراق وفي مقدمتهم بدر شاكر الشياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي ، فقد بلور هؤلاء الشعراء وغيرهم حركة الشعر الحديث ، فامتد تاثير هذه الحركة الى الاقطار العربية الاخرى ، فاصبح الشعر الحديث احد ابرز الظواهر المهمة في حركة الأدب العربي في القرن العشرين.

عرف الشعر العربي من خلال تاريخه الطويل ، بروز عدة أغراض شعرية ، لعل من ابرزها « شعر الغزل » الذي استأثر باهتمام الشعراء العرب الى جانب اغراض أخرى مثل المديح والرثاء والهجاء ، وقد ظل هذا الغرض سمة أساسية من سمات الشعر العربي بوصفه غرضاً متكرراً ، واحتل مكانة أساسية في العصر الحديث. ولعل البحث الموسوم « اتجاهات الغزل في الشعر العراقي الحديث من ١٩٤٥ ــ ١٩٦٧م» والمعد لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي ، للباحث سمير كاظم خليل ، يعد أول محاولة واسعة لتقصي اتجاهات الغزل في الشعر العربي الحديث ، وخاصة الشعر العراقي الذي عرف هذا النمط من الشعر على نطاقٍ واسع. وقبل مناقشة منهج البحث وأبرز النتائج التي توصل إليها الباحث ، ومحاور النقاش حول البحث ، لابد من تقديم موجز لمحتوى هذا البحث.

توزع البحث على تمهيد وأربعة فصول وخاتمة. وقد تناول السيد الباحث في التمهيد جملة محاور أبرزها : تاثير الحرب العالمية الثانية في الشعر العراقي الحديث ، ومكانة المراة في المجتمع ، وموقف الشعراء منها ، ومفهوم الحب وعلاقته بالغزل ، ثم عرج على مفهوم الغزل واهميته ، وعاد الى تاريخ الشعر العربي لتلمس ابرز الى اتجاهات شعر الغزل فيه ، وخلص الى ان الغزل في الشعر العراقي الحديث « وارث لعصور القديم وثمرة من ثمرات شجرة الغزل فيه ».

خصص الفصل الأول لدراسة « الغزل العفيف » وقد توصل الباحث الى تحديد ثلاث تيارات أساسية فيه هي : الغزل المستمد من الانماط المألوفة والغزل الرومانسي ، والغزل الوصفي . وقد ذهب الباحث الى انّ الغزل الرومانسي أهم ما في الغزل العفيف ، فقد تأرجحت قصائده بين التوق الى امتلاك الحبيبة والتوسل إليها ، وبين الحزن الناتج عن فقدان المرأة ، واضاف ان « امتداداته كانت امتداداً لموضوعات الرومانسيين العرب الذين لم يتخلص مضمون شعرهم من الاهتمام بعلاقة الرجل بالمراة الحلم أو الملاك ، ولهذا اتخذ الشعراء من الغنائية أسلوباً للتعبير عن المشاعر الذاتية السامية للشاعر ازاء المرأة دون الافصاح عن أسرار

القلب. أما الغزل الوصفي ، فقد تميّز بطرافته بسبب اهتمامه بحياة المرأة اليومية وأشيائها الصغيرة.

وخصص الفصل الثاني ، لدراسة الشعر الحسي ، وقد عدهُ اتجاهاً استأثر باهمية خاصة في شعر الغزل ، وبين أسباب اهتمام الشاعر بالجوانب الحسية للمرأة في ضوء نظريات علم النفس ، وقد قسم الشعر الحسي الى تيارين ، الأول : هو « غزل الوصف الخارجي » الذي اهتم بالمفاتن الخارجية للمرأة دون الاهتمام بالجمال الروحي أوالمعنوي ، والثاني : « غزل التمرد والهروب » الذي تميز بتحديه لقيم المجتمع العراقي وصدمة للذوق العام على الرغم من طرافة موضوعاته واساليبه.. وتنبع أهميته من ارتباطه بالأحداث السياسية والاجتماعية ، وقد تحددت ملامح هذا التيار من خلال تمرده على تلك الأحداث ووسيلة للهروب من مواجهة الحياة.

أما الفصل الثالث فقد خُصص للغزل السياسي والرمزي ، إذ درس فيه أسباب ظهور هذا الاتجاه في العصر الحديث وقسمه على تيارين : الأول « الغزل السياسي » الذي ادخل الأفكار السياسية والوطنية للشاعر من خلال تغزله بالمرأة وبأسلوب فني بعيد عن التقريرية ، كما بيَّن الفرق بينه وبين الغزل الهجائي ، والثاني : « الغزل الرمزي » الذي ظهر بسبب التأثر بموجة الأدب الرمزي الذي ظهر في أوربا. وقد اهتم الغزل الرمزي بالنواحي الفنية والفكرية أكثر من اهتمامه بالمرأة التي تحولت في هذا التيار الى رمز للأرض أو الوطن أو الثورة أو الأمة ، لأسباب سياسية وفنية.

وخصص الفصل الرابع لدراسة القضايا الفنية في شعر الغزل ، وقسم هذا الفصل الى ثلاثة محاور هي : اللغة والأسلوب والصور الشعرية وبناء القصيدة. فقد اتخذت اللغة في شعر الغزل وجوها متعددة بسبب اتساعه ، وقد اختلفت لغة الشعراء باختلاف مواهبهم فلغة الشاعر المقلد غير المجدد ، وطبيعة التجديد اختلفت من شاعر الى آخر. ولقد نجح الغزل الحديث في تحديد لغته ، فقد عنى الشعراء بالمفردة الشعرية واستطاعوا اغناء لغتهم بمفردات جديدة نقلوها من الاستخدام اليومي أو لغة الحياة اليومية. أما الصورة الشعرية فتعد من أهم مميزات الغزل في الشعر العراقي الحديث ، إذْ لم تأتِ لمجرد التزيين كما هو شائع في الغزل القديم وإنما يقصدها الشاعر قصداً لأسباب فنية يهدف من خلالها الى تكثيف فكرته وتعابيره ، وقد كانت الصورة القديمة في أكثر نماذجها تقوم على أساس المشابهة الخارجية أو البصرية ، والفرق كبير بين وصف التجربة والتعبير عنها. ان وصف التجربة عملية بصرية سريعة تقوم على التعداد ، أما التعبير عن التجربة فعملية تركيبية تقوم على الادراك الداخلي أو الذهني ، وميزتها انها تثير كوامن المتلقي وتحدث نوعاً من التأمل والمشاركة. أما بناء القصيدة الغزلية فقد تميز بالوحدة العضوية.

وختم الباحث بحثه بخلاصة لأهم النتائج التي توصل إليها.

لعل أول ما يُلاحظ على هذا البحث ، كيفية بناء هيكله العام ، فقد قسم الباحث بحثه الموسع الذي يزيد على «٥٠٠» صفحة الى أربعة فصول ، ثم قام بتقسيم كل فصل على عدد من التيارات. وهذا التقسيم يبدو غريباً في البحث الأكاديمي ، لأنه لا يضبط موضوع البحث ، وكان يمكن تقسيم البحث على أربعة أبواب وكل باب على عدد من الفصول. ويمكن إذا تطلب الأمر تقسيم الفصول الى مباحث. هذا فضلاً عن ان الباحث خصص فصلاً للدراسة الفنية ، مع انه لم يضف ذلك الى عنوان البحث الذي اهتم بتحديد الاتجاهات العامة لشعر الغزل. يضاف الى هذا ، ان لغة البحث تميزت بسمة إنشائية لا تأتلف والبحث الأكاديمي الدقيق.

وقد توصل الباحث الى تفرد هذا التيار في الشعر العراقي الحديث. لكن لجنة المناقشة حاورت الباحث طويلاً حول جملة النتائج التي توصل إليها ، فقد أكد الدكتور ناصر حلاوي الى ان الباحث لم يستخدم المصادر بصورة دقيقة ، وانه اعتمد على لغة غير دقيقة. واستطرد كثيراً واسهب في بعض فقرات بحثه. كما انه أكثر من الاستشهاد الذي أخل كثيراً بمنهجية البحث. أما الدكتور عبدالإله احمد فقد أكد للباحث عدم وجود نمط يدعى شعر الغزل في الشعر العراقي. إنما يوجد شعر حب موزع بين الأغراض الأخرى. وأضاف استناداً الى مصادر مهمة في دراسة الشعر الحديث الى عدم الاشارة الى هذا النمط من الشعر وأضاف ان البحث ما هو إلّا تجميع بعض الأفكار بدون تنسيق مما فوت الفرصة على الباحث للتوصل الى أفكار جديدة في موضوعه.

وحول تقسيمات الباحث لموضوعات الغزل الى تيارات أكد الدكتور عبدالإله احمد انها جميعها تدخل في موضوعٍ واحد. وأضاف ان الباحث اتكأ في بحثه على جهود باحثين آخرين مثل الدكتور جلال الخياط والدكتور محسن اطيمش. وانه كان يتصرف بالنصوص المنقولة عن المصادر والمراجع. وأكد الدكتور فائق مصطفى ان البحث ينطوي على بعض الهنات المنهجية ، وأكد الدكتور جلال الخياط ان البحث يفتقر الى المنهجية الدقيقة ، وان الباحث استعان بلغة انشائية غير دقيقة لم تستطع تقرير كثير من النتائج التي أراد الباحث الوصول إليها.

■■■■

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 80
1 نوفمبر 1972

اتجاهات في الرواية العراقية المعاصرة



بقلم/ محمد الأسعد

— ١ —

الحديث عن الرواية شأنه شأن اي حديث ادبي جاد ، لا بد له من المقدمة التاريخية ، وارقام السنوات، وقوائم اسماء الكتاب ، لكنني لكي اكون اكثر جدية سأنبذ ما تعارف عليه الدارسون ، وما تداولوه من اساليب . ومنذ البدء سأتخذ من ظهور بعض الروايات البارزة علامات تاريخية على الطريق ، ولن اهتم بقليل او كثير بمئات الاسماء والمطبوعات ، لانني لا اجد فائدة تذكر في طباعتها ونشرها اساسا(١) .

ان الذي دفعني للكتابة عن بعض الاتجاهات في الرواية العراقية المعاصرة هو ملحوظاتي الشخصية لبعض تلك السمات التي بدأت بالظهور مؤخرا في التاليف الروائي ، وبالتحديد منذ اطلاعي على رواية « جواد السحب الداكنة » من تأليف عبدالجليل المياح ، ومنذ اطلاعي على رواية « النخلة والجيران » من تأليف « غائب طعمة فرمان » ، واخيرا بعد اطلاعي قبل عدة اشهر على رواية « ضجة في الزقاق » للاستاذ « غانم الدباغ »(٢) .

لقد وجدت في هذه الروايات شيئا مختلفا عن ما عهدته في الروايات العراقية المعاصرة .

اننا نخطيء اذا كنا نعتقد ان الموقف الشامل من الحياة يمكن توفيره بتوسيع المساحة التي تغطيها احداث الرواية ، او بتعدد شخصياتها ، ونخطيء اذا اعتقدنا ان الشمول يعني الحديث عن قضية عامة ، ونخطيء اكثر اذا اعتقدنا ان الشمول هو الركض وراء احدث الاساليب في العرض الروائي دون ان تقوى اقدامنا على حملنا .

ان كل هذه الاخطاء تشكل في معظمها الحوافز النفسية الكامنة وراء تطلعات وطموحات الكثير من الكتاب ، ولعل القلة فقط هي التي تدرك ادراكا اعمق ما هو الفرق بين الفن والثرثرة العقيمة .

ان هذه القلة هي التي تتأمل الحياة .

ان ما شدني الى الروايات الانفة الذكر هو نوع من الاصالة الغريبة ، ونوع من الاحساس بالحياة، تجسدا عميقا في احداثها . فما هي هذه الاصالة؟ وما هو هذا الاحساس ؟

من المعروف ان الرواية العربية لا تملك تاريخا طويلا ، ومن المعروف ان نموذجها الاعلى كان دائما وراء الحدود ، واذا رغبنا في تحديد الجذور القريبة لن نجد سوى « نجيب محفوظ » وهو يلقي ظله الطويل على مساحة الثلاثين سنة الماضية .

الا ان الذي ظل مجهولا هو المغزى الكامن وراء هذه الوقـائع . لو استعرضنا الحساسية الفنية تاريخيا لوجدنـا ان بينهـا وبين اللغة ترابطا يكاد يجعل من الاولى سببا لتطورات اللغة اللاحقة ، فكل تغير في ايقاع الحياة صاحبه دائما تغير في اساليب التعبير ،والشواهد التاريخية كثيرة ، ولعل اكثرها وضوحا الانتقال من حياة البداوة الى حياة المدن ، وما حمله هذا الانتقال من تغيير في فنون القول .

الا ان هذا الأمر الذي يشبه القانون ، كثيرا مـا يتعرض للتجميد في حالات خاصـة ، وخاصة في حـالة الشعوب التي تردد ايقـاع حياتها رتيبا لمدة طويلة ، مما ادى الى تحجير خلاياها الحية ، واكسب بالتـالي تعبيرهـا الثقافي جمودا غريبا ، وادى بالتـالي الى تآكلهـا حالما تعرض وجودها للهواء الطلق .

وفي حـالة شعبنا العربي ـــ وهو جزء من هـذه الشعوب التي تجمدت في ثلاجة العصور طويلا ـــ نجـد ان نماذجـه الثقافية البـائدة ظلت محورا للاهتمام والتقليد حتى اسنت ، وحتى جاء زمن اكتشف فيـه انساننا انه خارج التاريخ فعلا . لقد كان « شبنجلر » مصيبا حينما لم يجعل التاريخ هبة مجانية تعطى لاي مولود على وجه الارض .

لقد كانت المسافة بين الوجود وبين التعبير الذي جـاءنا من الخارج شاسعة مما ادى الى حدوث خلـل في مراكز التلقي الدماغية مازال يشكل السمة الطاغية على فنوننا وثقافاتنا وسياساتنا .. الى اخر تشكيلة المظاهر الوجودية لانساننا العـربي .

وفي مجال الراوية : ظلت الرواية العربية تقـلد ما لا يفـهم ، حتى حلت جميع الاربطة عن الموميـاء المحترمة ، وبـدا الجسد الحقيقي في التنفس والحركة وباعتقـادي ان الاصالة تكمن في هذا التطور الحيـاتي على اعتبار ان الابـداع هو اقتحـام في مجال الشعور الحي ، وهو حركة في الحيـاة ، وليس حركة في الالفاظ

ان تردد مجمل القضـايا والعلاقات الاجتماعيـة والسياسية والاقتصادية ـــ اي ما يشكل الانســاق الاجتماعية في منطقة ما ـــ في اي عمل ادبي سواء اكـان متوافقـا مع هذه الانسـاق او متجاوزا لها هو مـا يطلـق عليـه الاصالة ، ولقـد احسن التعبير عن هذه التسمية الاستاذ « حسين مروة » في بحث تنـاول فيه الموقف من التراث في الفلسفة والدين(٣) .

الا انني اضيف تحفظا الى هذا التحديد الا وهو : ان هذا الذي ندعوه بالاصالة لا يتبدى لنـا دائما بوجه واحـد ، وانما تتعدد وجوهه ، وتتنوع بين نتـاج كاتب واخر . احيانـا يبدو لنـا ان اجادة وصف الاماكن والاشخاص والعادات والازياء واللغـة يحمل طـابع الاصالة ، واحيانا نتعمق اكثر ويبدو لنـا ان التفـرد الشخصي في تنـاول الاشياء وفي النظـر الى الامور يحمل طـابع الاصالة ، ونستطيع ان نعدد اكثر من جانب من جوانب العمل الفني على هذا المنوال .. الا ان الصورة الجامعة المانعـة تبدو بعيدة المنـال ، وتبرز لنـا دائما باشـكال مختلفة .

لقد نقل لنـا « كازانتزاكي » اليونان في رواياته، فاحسسناها وادركناها توا كما يحس شذا الوردة ، وكذلك « دستويفسكي » وكذلك « فولكنر » وكذلـك « كالدويل » .. ولا كذلك الروائيون العرب . لمـاذا ؟ لقد قلت ان المسافة الشاسعة هي سبب الخلل في مراكز التلقي ، واستطيع ان اضيف الان : ان هذا لم يحـدث الا بتأثير التفوق والغلبة للعناصر الخارجية على مجـال التجربة . التفوق والغلبة بسبب ظروف تاريخية معينة جعـلا من الفرد العربي جهـاز استقبال لا يحسن البث ان عامل التفوق كان من العوامـل التي بعثرت الحس العربي بحياته ذاتهـا ، وبوجوده الشامل : شعـورا وفكرا ، ونقلت له عن طريق الكلمة وجودا اخر ،فاصبح يعايشه ذهنيـا ويمارس حياته على هذا الاساس ، ولن نكون متطرفين لو قلنـا ان فقدان الهوية يشـكل جذور الازمة العامة .

هذا الخضوع لواقع التفوق الاجنبي والصدور عنه لم يكن اراديا في اغلب الاحيان ، ولكنه كان قسريا ، انه واقـع ما قبـل الولادة الذي فاجـأ الاجيال الطالعـة. ومن هنـا بدات تسيطر على اتجاهات الرواية العربيـة عـامة والعراقية ـــ وهي مجال بحثنـا ـــ خاصة عدة تيارات من السهل ارجاعها الى اصولها الغربية . صحيح ان الادب والفن كما يقـال هما ادب وفن الانسان في اي مكان ، ولكني لا إستطيـع ان افهم كيف يمكن لادب ما ان يرتفـع الى مستواه الانساني الرفيع دون ان يكـون قد اندرج ضمن ثقـافة معينة .. هذا من ناحية ، ومن ناحيـة اخرى نلاحظ ان لهـاث الكتـاب الشبـاب وتسرعهم في كتابة رواياتهم قد ساهم مساهمة كبيرة في اضـاعة فرصـة العمر امامهم ليصبحوا كتابا . ولا يمكن ان ننسى في هذا المجال المساهمات الضـارة والسيئة للنقـد الادبي السائد في تكبيل المواهب ، وفي تعطيل امكانيات تطورها .. وخاصة ذلك النقد الـذي لا يختلف في شيء عن الرسائل الاخوانية وبطاقـات الاعياد . لقد قرات لاحدهم تقديما لرواية وصف فيه تلك الرواية بانها رواية الروايات ، مع انها لا تعـدو ان تكون بداية لابأس بهـا لكاتب ناشيء ، والمؤسـف في

امثال هذه الامور هو ان كاتب الرواية المسكين سيعيش على وهمـــه هذا وربما لن يعيش ليرى انه كان مخدوعا.

ومن نوادر الكتاب المضحكة هو اثارتهم لموضـــوع الازمة في الرواية بمناسبة وبدون مناسبة .. ولعل هؤلاء الكتاب هم اكثر الناس امية ، لانهم لايفرقون بين ازماتهم الشخصية وبين فن الرواية كعمـــل ابداعي عجـــزوا عن انتاجه بينما يواصل اخرون الكتابة دونما ضجيج .

ساختار للحديث في القسم الثاني عدة نماذج روائية وهي كما اسلفت بعض ما قراته ووجدت انه يشـــكل اتجاهات او سمات تبرز بوضوح في الرواية العراقية .

في رواية (الميـــاح) يبدو واضحا ان محاولة نقل قطـــاع كامل من قطاعات الحياة هي السمة البارزة ، ولقد اختار (المياح) ان يبـدأ من النقطة التي تفقد فيها (نارية)البدوية عذريتها بعد ان اغتصبها موظف السكك الحكومية ، ثم تابع خطوات هذه الشخصية بعد ان استقر بها التشرد في احد المباغي . ولا يجب ان ننسى ان الطفل الذي خلفته (نارية) قبل ان تسقط في حمـــأة المدنية الجديدة بقي حيـــا بعد ان تولى حارس فقـــير رعايتـــه .. ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك بواقعية اخـــاذة تشبه واقعية (نجيب محفوظ) في ثلاثيته ، وواقعيـــة (محمد ديب) في ثلاثيته ايضا ، ينتقل الى وصف لهـــذه الحيـــاة يتوصـــل فيه الى خلق نماذج بشـــرية غنيـــة بالحركة والحيـــاة .

ثم تعود (نارية) للبحث عن طفلها بعد خـــراب (المبغى) وبعد ان تقرر ان تبدأ حياة جديدة .. وتجده .. وتجد ايضا اباه .. موظف السكك الحديدية الـــذي عـــاد يعرض عليها الزواج .. ولكنها ترفضه .

لقد تأملت في احداث هذه الرواية طويلا ، وتبادر الى ذهني ان هذه الاحداث من الممكن ان ترتفـــع الى مستوى الرمز بسهولة كبيرة . ولن اضطر الى صنـــع معـــادلات رياضية لترجمة هذا الرمز بل سأشير اليـــه كامكانية وكمستوى من مستويات الرواية ، فالموظف الحكومي باعتدائه على (نارية) ثم هربه من تحمـــل المسؤولية يشير الى طبقة كاملة من الموظفين انشأهـــا الاحتلال البريطاني للعراق واعتمد عليها ، بينما تشـــير (نارية) الى الارض الواقعة تحت الاحتلال .. لقـــد ابرز (الميـــاح) في هذا الحدث عفوية الارض ، ولكنـــه وبشـــكل حاسم اشار الى هذا التصارع الطبقي القديم.

واذا اردنا من هذا الرمز ان يستكمل جوانبـــه فسنشير الى الطفل الذي نشـــأ وترعرع وكانت (نارية) تعلق على العثور عليه امالا كبارا .. الم يبحث بطـــل نجيب محفوظ في (الطريق) عن خلاصه في شخصيـــة الاب المفقود ؟ ان الفارق هنا يكمنفي ان (المياح) جعل الخلاص معلقـــا بوجود الطفل وهو وجود حقيقي ، اما في (الطريق) فقد جعلتنا تجريدات (نجيب محفوظ) نشك فعلا في امكانية وجود هذا الاب ..

انني لا اقصد من هذه المقارنة الاستنتاج بـــان احدهما ينقـــل عن الثاني ، بل الذي اقصده هوالاشارة الى ظاهرة (الفقدان) في الروايـــة العراقيـــة . ان (الفقدان) فقدان الحبيبة كما هو عند (غائب طعمـــة فرمان) وفقدان الطفل كما هو عند (المياح) يشـــكل بنظري علامة بارزة ، وسيكون مغزاها كبيرا حين ترتبط بالبحث عن خلاص من واقع اختلت قوانينه تماما .

علامة بارزة اخرى في هذه الرواية وهي تجســـيد حيـــاة اشخاص يرتفـــع المؤلف بهـــا من الخصوصية الفرديـــة الى مستوى النموذج الانساني ، واعتقد ان قيمـــة هذا التجسيد تكمن في انه يعطي للرواية وجودا ضمن ثقـــافة معينـــة .

ان فهم حركـــة الواقـــع وتأمل اعماق الحياة ليسا على مستوى واحد في الادب ، قد تكون الدعوة مشتركة بين الجميـــع ، ولكن ما اراه انا قد لا يراه الاخرون ، وهكذا يتحكم الموقـــع الطبقي والثقافة والحساسيـــة الفنية — وهذه الاخيرة هي اللغز الذي لا يحل — في صياغة شخوص الرواية ، وفي مدهـــا بهذه النكهـــة التي اسميهـــا الادراك عن طريق الاحساس .

وفي رايي ان الاحساس العميق بالزمن والتغـــير يشـــكل اهم صفة كونية تنتظم الاعمال الادبية . وليس ادراك النقائض الا وجهامن وجوه هذا الاحساس الشامل بالتغـــير .

اننا نجد هذا الاحساس بالزمن بارزا في الروايات الواقعية بشـــكل حاد ، واستطيع ان المح تصور الفناء الشـــامل وهو يطغى على تفكير (نجيـــب محفوظ) و (ديستويفسكي) و (ديكنز) .

ولكن هذه الحساسية القديمة قدم التاريخ لـــدى الانسان قد انتظمت في القرن الاخير ضمن فلسفة نضالية تفسر صعود الانسان وامانيـــه في تحقيق الوجود .

في (النخلة والجيران) لا يبدو ان للبطـــل الواحد وجودا ، وهذا اتجاه حقيقي ، واذا بدا ان هنالـــك شخصية ما قـــد استأثرت باحداث الرواية فليس معنى ذلك ان للبطـــل الواحـــد كما هو في واقعية القـــرن التاسع عشر وجودا . ان الهدف هنـــا واضـــح لـــدى الكاتب : تحسس حياة كاملة ، تتعاقب عليها الشخوص بكل ما يمثله هؤلاء من رموز اجتماعية ، وانا لا اميـــل

كثيرا لجـــعل الاشياء دائما ترمز لما هو اعلى منهــا . ولكن اختيار المؤلف يتحــكم فعــلا في هذا الامر . وهذا الحكم شيء اساسي لبناء الاثر الادبي ، فجعل التفصيلات والاحداث والزوايا تعني شيئا هو احد اسس هــذا العمل ، وفي هذا السبيل يبدو ان اختيار (غائب) للخان وللشخصيات التي تعيش فيه اشارة او سيــلة لتحقيق هدف معين ، الا وهو تصوير هذا التيار العريض الذي يحفر مجراه صاعدا من اعماق السقوط والنســيان نحو شمس المستقبل .. اعني تيار الجماهير .

اذن فالاخلاص للحقيقة يشكل ركنا اساسيا من اركان هذه الروايات التي بدات تفرض وجودهــا . ولا شك ان النظر الى الاوضاع الشاملة بنسقها الواحــد الذي يطلق عليه اسم المجتمع تحتاج الى اكثر من مهارة رصف الالفــاظ ، تحتاج الى الفكر العميق الذي يستبطن التيارات العميقة في الوجود البشري .



ان هاتين الروايتين وهما تحققان الدعوة للرواية الانسانية لا تفقدان خاصية الاقليمية ، فلا يمكن لاحــد ان يجهل ان الشخصيات باعماقها النفسية تمثل وجــودا معينا على الخارطة ، وتحمل هوية معينة ، وباعتقادي ان هذا التحقق هو من ابرز السمات .

ولكن اذا كان هذا هو حال روايات الاحساس بالشمول ، فكيف يمكن لرواية البطل الواحــد ان تتقدم ؟

ان (غانم الدباغ) يقــدم لنا هذين المستويين دفعة واحدة : مستوى البطل الفرد ومستوى الجماعة ، ومن المحتمل ان هذا التعارض بين المستويين كان نتيجــة للتعارض الاساسي في الموقف ، وهو الموقف الذي تــدور حوله احداث الرواية : التعارض بين العزلة وبين الاندمــاج في الجماعة والتعارض بين الرغبة في حيــاة صادقة وبين العجز الظاهر في تحقيق هذه الرغبة . والمهم عندي قبــل كل شيء ان هذه الرواية عراقية بالتأكيــد كما هو حــال الروايتين السابقتين .

لقد بدا لي ان للرواية منحى معينا في بداياتهــا الاولى ، وخاصة في ذلك الموقف الذي يراقب فيه البطل من شــق في الجدار صبية مراهقة . لقد تذكرت فــورا رواية « الجحيم » لــ (هنري باربوس) وخطر ببــالي ان المؤلف سيحاول وضع بطله امام هذا الشق بصورة مستمرة . الا ان توقعي هذا لم يكن صحيحا لو اخذنــاه بحرفيته ، الا انه كان صحيحا اذا ما فهمنا المعنى البعيد للشق ، لان البطل فعلا ظل طوال احداث الرواية ينظر الى الحياة من هذا الشرخ الضئيل ويتحرق شوقــا لممارساتها ، وهنا يحدث افتراق واضــح عن بطل « الجحيم » الذي كان يتحرق للرؤية فقط . وتفقد رواية (غــانم) العنصر الفكري البعيد .

الا اننا لا نستطيع معارضة المؤلف بما لم يستطــع ان يحققه ، وانما علينا منذ البداية ان نعرف ان امامنــا عملا تاما علينا ان نقيمه . ان هذا التناقض الواضح بين ما يفكر فيه بطــل الرواية وما يمارسه هو ما يدعى عادة بأزمة المثقفين ، وقد حصرت المشكلة هنــا في اطارهــا السياسي ، مما ينبىء بان التوجه السياسي هو هــدف الاختيار .

طبعا هنالك اطر اخرى : تلك العلاقة العابرة بين البطل والمعيدية ، وتلك العلاقة الفاشلة بابنة العم . ان هذه الاطر التي تعطي للاحباط مغزاه تذوب في النهاية ويسيطر الاختيار السياسي على الزمن الروائي .

البطل يتعاطف مع القوى السياسية الناقمة ، وتبقى مشاركته مترددة ، تتخللها احيان كوابيس بلا معنى هي تعبير عن ازمة الفراغ ، ولا نكاد نتبين لهذا الانسان الذي يسمى في عرف الجماعات السياسية بالسلبي ، اقول لا نكاد نتبين له هدفا ولا معنى الا في اطار التفكير السياسي .

واخيرا يقع في قبضة الشرطة بالصدفة ، ويتدخل عمه ذو النفوذ الواسع لاخراجه من ورطته .

وفي تسلسل هذه اللمحات التي ذكرناها عن الرواية هنالك عدة حلقات ولقطات انتقل فيها المؤلف الى شخصيات اخرى ولكن توفيقه في رسمها كان ضئيلا . واعتقد ان السبب هو طبيعة الحدث الروائي بالذات اذ انه لم يكن الا حدثا فرديا ومحاولة دمجه ضمن الاحداث الجماعية اثرت على التكوينات الاخرى التي حاول الكاتب اقامتها . ومن الواضح ان الرواية كانت رواية الفرد الواحد ولم تكن رواية الجماعة بمعنى ملاحقة الاحداث في شمولها لا الشخصيات ومن هنا كان تخطي الحدود الاولى التي رسمها المؤلف لطبيعة الرواية صعبا .

ان المقارنة التي اقمتها منذ البداية بين هذه الرواية وبين رواية « الجحيم » كانت تستهدف الكشف عن الموقف ، واستطيع ان اضيف الان ان وجدان البطل كشاشة لم يحسن استخدامها كثيرا . وبالتأكيد انا لست ضد رواية الشخص الواحد ، فما يعطي للرواية قيمتها هو شمولية الفرد فكرا واحساسا ، ولكن يبقى الهدف الذي نتطلع اليه محددا لاختيارنا .

هوامش :

(١) من الملحوظ دائما ان بعض الكتاب لا ادري لماذا — يوردون قوائم باسماء الكتب الصادرة واسماء المؤلفين ، ويهتمون باول رواية وباول قصيدة .. الى اخر هذه الاوليات اثناء بحثهم في امثال هذه الموضوعات ، كل ذلك دون تقييم حقيقي لهذه الاثار . وباعتقادي ان البحث دائما يجب ان يتناول كل ما له قيمة واما الاثار التي لا قيمة ادبية لها فلا حاجة بنا لذكرها لان وجودها اساسا في الاسواق كان خطأ اما ارتكبه الكاتب او الناشر .

(٢) يجب ان لا يعني هذا انني لم اقرأ الا هذه الروايات التي ذكرتها وانما المقصود ان هذه الروايات تشكل علامات بارزة في تطور الرواية العراقية وتضيف على الاقل شيئا ، وهذا في الواقع شيء عظيم الاهمية .

(٣) راجع — الموقف من التراث في الفلسفة والدين — مجلة الاداب عدد مارس ١٩٧٠ بقلم (حسين مروة)

جرح ونغم ..

شعر : ابراهيم منصور الشوشان

حــر انـــا .. واقولها بابـــاء
لهيـاكل الانصاب والدخـــلاء
حــر انــا ، لن اســتكين لغاصب
الارض ارضــي والسمــاء سمــائي
لن اســتكين ، وفي دمــائي سورة
للثــأر قد عطشــت ليــوم لقــاء
ما زال « غول الامس » يلغو في دما
شــعبي ، ويحــرق موطن الاســراء
وحليفــه « الافعى » ينــاور خلسة
كاللص يزحــف في خطى بكمــاء
وحراب « هولاكو » ، وسور مدينتي
متهـــالك يهتز في اعيـــاء ...
مـــاذا يقول المجحفــون من العدى
بل ما يحــوك لامتــي اعــدائي ؟
قالوا : « اعيدوهم الى صحرائهــم
« بــدو » فليس لهم سوى الصحراء
ولتحجبوا عنــهم معارف عصــرهم
كي يرتعوا في جنـــة الجهـــلاء
فالعــلم بعــث للشــعوب ، محــرر
للفكـــر ، مــن متعفــن الاراء
وهمو ربابنـــة الحضــارة لم يزل
بجبينها منــهم وميض سنـــاء ! »
هــذا الــذي قالوه ، ثم تبــادلوا
ما بينــهم انخــاب هــدم بنــائي

●●

قل للألى شــاؤوا اقتلاعي حسبكم
فتراب ارضــي شــاهد ببقـــائي
ان تسلبــوا عيــني الضياء فانــــه
في قلبي الدامي يشــع ضــيائي
او تلجمــوا مني اللســان فانمـــا
لتضــج كل جــوارحي بنـــداء
في حمــأة الالم المقــدس تنتشــي
روحــي، ويسكرها صــدى الارزاء
تلــك الجراح اصوغ عذب قصائدي
منهــا واجــدل منبــري ولـــوائي

ابراهيم منصور الشوشان
عنيزة (السعودية)

6me Année No. 463

بدل الاشتراك عن سنة

٦٠ فى مصر والسودان
٨٠ فى الأقطار العربية
١٠٠ فى سائر الممالك الأخرى
١٢٠ فى العراق بالبريد السريع
١ ثمن العدد

الإعلانات
يتفق عليها مع الإدارة



ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Litteraire
Scientifique et Artistique

Lundi - 18-5 1942

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الإدارة
دار الرسالة بشارع السلطان حسين
رقم ٨١ — عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

السنة العاشرة «القاهرة فى يوم الإثنين ٣ جمادى الأولى سنة ١٣٦١ — الموافق ١٨ مايو سنة ١٩٤٢» العـــدد ٤٦٣

الفهرس

صفحة

احتكار الأدب

للأستاذ عباس محمود العقاد

نشرت « الرسالة » فى عدد مضى كلمة موجهة إلىّ نعيد نشرها هنا للتعقيب عليها وهى :

« كثير من الأدباء يتهمون إخوانهم بالأنانية وحب النفس ، فأدباء الشيوخ الذين يحتكرون ميدان الأدب لا يبذلون أى جهد فى تسديد خطى الشباب الناشئ ، ولا أعرف السبب الذى يمنع أديباً مثل الأستاذ العقاد من تأليف كتاب عن الشعراء الناشئين الذين يدل شعرهم على نبوغ وعبقرية مثلما فعل الشاعر الإنجليزى المعروف و . ب يتس الذى كتب عن روبرت بردج، وولتر دى لمار، وهيلار بلوك ، وليونيل جونسون ، وأرنست دوسون ، فى مؤلفه كتاب اكسفورد للشعر الحديث

فشيوخ الأدب فى أوربا لثقتهم بأنفسهم وحبهم لفنهم وإخلاصهم له يسددون خطى الأدباء الناشئين ويشيدون بذكر الموهوب منهم . فما رأى الأستاذ العقاد فى هذا الموضوع ؟ ... الخ الخ » .

كمال الدين نشأت

* * *

وفى هذه الكلمة الموجزة كثير من الخطأ الذى يشيع بين بعض المتأدبين الناشئين ولا ينفرد به صاحب السؤال وحده ، كما لاح لى من بعض الرسائل والأحاديث ، أو بما تكتبه الصحف

فى هذا المعنى، وهو خطأ يحتاج إلى تصحيح؛ وتعتقد أن تصحيحه هو أنفع وجوه التسديد التى ينشدها صاحب الخطاب

فمن الخطأ «أولاً» أن يشايعهم صاحب السؤال على دعواهم أن أدباء الشيوخ يحتكرون ميدان الأدب لأنهم يظهرون من حين إلى حين بمقال فى صحيفة أو بكتاب جديد يؤلفونه أو يجمعون فيه ما سبق لهم نشره من المقالات

فلا معابة على الأدباء الشيوخ أن يصنعوا ذلك، بل المعابة ألا يصنعوه وهو واجبهم المفروض عليهم. وقد يعاب عليهم مع ذلك أنهم قليلو الإنتاج بالقياس إلى ما ينبغى لهم أو ينتظر منهم. وإنما يعذرهم أناس لأن جمهور قراء الأدب عندنا لا يقبلون على المؤلفات إقبالاً يغرى للكاتب فى أسباب المثابرة ومتابعة التأليف، ويلومهم أناس لأنهم يجهلون العقبات التى تحول دون الانقطاع للكتابة الأدبية فى بلادنا الشرقية

فالمفروض على أدباء الشيوخ خاصة أن يزيدوا إنتاجهم لا أن ينقصوه؛ ولو أريد من الأديب أن يؤلف فى سن المرانة والابتداء، ثم ينقطع عن التأليف بعد النضج والاكتمال، لكان هذا بدعة أخرى من بدع انقلاب الأحوال التى لحقت على المتخلفين من شعوب الشرق أجمعين

وإذا كان الغرض هو الكتابة فى الصحف دون التأليف والتصنيف فليس بصحيح أن شيوخ الأدب يحتكرون الكتابة الصحفية أدبية كانت أو غير أدبية بأى معنى من معانى الاحتكار. بل ربما اقترنت بكل مقالة يكتبها أديب مشهور خمس مقالات أو ست أو سبع يكتبها أدباء ناشئون أو غير مشهورين، وتكفى مراجعة قليلة للصحافة اليومية والأسبوعية والشهرية لتصحيح الخطأ فى هذا الباب

أما أن أدباء الشيوخ لا يبذلون جهداً فى تسديد خطى الكتاب الناشئين فما هو هذا الجهد المطلوب؟ وعلى من التبعة إن صح أنه دون الكفاية؟

أى جهد يسدد الخطى إن لم يسددها التدريس للطلاب أو الكتابة لمن يقرأ ويستفيد؟

أما التسديد بالمحادثة والمناقشة فما هو الجهد الذى يطلب فيه من أدباء الشيوخ؟ ولماذا نعرض هنا على الأديب الشيخ أن يجتهد ليبحث عمن يسدد خطاهم ولا يفرض على الناشىء أن يجتهد ليبحث عمن يسدد خطاه إذا اتسع له الوقت وساعفته شواغل الحياة؟

إن الكتاب الذى أشار إليه صاحب الخطاب لا يصلح للتمثيل به فى هذا الصدد من أى ناحية من نواحيه. فهو كتاب يشمل الشعر منذ خمسين سنة ولا ينحصر فى شعر هذه الأيام؛ وهو كتاب نُدب الشاعر (يتس) لتأليفه ولم يفرغ لتأليفه ولا كان فى وسعه أن يفرغ له لو لم ينتدب لهذه المهمة معفى من تكاليفها ونفقاتها التى يعجز عنها. وهو بعد هذا وذاك كتاب يشتمل على أسماء أناس لا يعدون من الناشئين سواء من ذكرهم صاحب الخطاب أو لم يذكرهم فى خطابه. فروبرت بردج مات قبل تأليف الكتاب وعمره ست وثمانون سنة، وروبرت بروك — إن كان هو المقصود دون روبرت بردج — مات فى الثامنة والعشرين وليست له فى الكتاب غير قطعة واحدة. وولتر دى لمار كان يدلف إلى السبعين عند ظهور الكتاب، وقد بلغها هلير بلوك فى ذلك الحين. وليونل جونسون قد توفى قبل ظهور الكتاب بنحو أربعين سنة وهو فى الخامسة والثلاثين، وأرنست دوسون توفى فى نهاية القرن الماضى وهو فى الثالثة والثلاثين

فليس بين هؤلاء شاعر واحد يعد بين الناشئين، ولم يكن يتس مسدداً لخطاهم لأنهم بين صامد على قدميه مستقل عن الأساتذة والمرشدين، ومفارق للحياة فى ريعان الفتوة أو بعد مقاربة الشيخوخة

وليست المسألة هنا مسألة ثقة بنفس أو حب لفن كما اعتقد صاحب الخطاب، بل هى مسألة تاريخ محدود قد طلبت ملاحظته فى الاختيار، وأعفى يتس فيه من أعباء المجازفة والانتظار

وفيما عدا هذه الحالة لا نذكر حالة أخرى فرغ فيها شاعر أوربى كبير للتأليف فى الغرض الذى يقترحه صاحب الخطاب على أدباء الشيوخ المصريين

وللأدباء الشيوخ العذر كل العذر بين المصريين أو بين الأوربيين إذا اختاروا للتأليف أغراضاً غير هذا الغرض الذى تنعكس به أوضاع الأمور. فإن الرجل الذى بلغ الخمسين وجاوزها يحق له أن يقصر مطالعته على المفيد المحقق الفائدة ليثابر على واجبه وعلى الانتفاع بمقروءاته. فليس فى وسعه أن يقرأ ست ساعات أو سبع ساعات كل يوم كما كان يفعل فى بواكير الشباب. وليس فى وسعه إذا اقتصر على ساعتين أو ثلاث أن ينفقها فى البحث

عمن يجربون الكتابة أو يشرعون في تجربتها ليقرأ مائة مقال أو مائة كتاب عسى أن يظفر بينها بشيء يستحق التنويه، ويستغنى عن التنويه لا محالة إذا كان له من القيمة والجودة ما يكفل له البقاء

إنما يتيسر التشجيع للأديب الشيخ في عمل واحد وهو عمل الصحافة الأدبية حين يتولى الإشراف عليها . فهو يقرأ ما يرد إليه من الشعر والنثر ويعنى بتنقيحه وتقديمه ونشره ولفت الأنظار إليه ، وهذا ما كنا نصنعه في الصحف التي أشرفنا على أبوابها الأدبية ، ولو كلفنا الجهد المجهد في القراءة والتصحيح والتنقيح .

أما الرجل الذي تشغله الحياة بمطالبها ويشغله الأدب بمطالبه بين قراءة وكتابة ، فتسديده مقصور على من يتصلون به وعلى ما هو مستطيعه . وليس مما يستطيع أن يترك كتاباً يؤلفه جهبذ من جهابذة الفن والحكمة ويضمن نفعه ومتعته ليقرأ خمسين كتاباً لا يضمن نفعها عسى أن يعثر بينها على شيء يرجو النتيجة بعد تكرار التجربة مرات

هذا ضياع للوقت وضياع للجهد وضياع للأدب ، وعبث تستغنى عنه الكفاءة المرجوة ولا نفع فيه لمن خلا من الكفاءة ، وعنه مع هذا كله أنه غير مستطاع

على أن الأمر خطير جد الخطر من إحدى نواحيه التي يدل عليها ، وهي ناحية الروح التي يتم عليها شيوع هذه الأماني والتعلات بين طائفة ولو قليلة من الناشئين

فإنها روح تدل على إعفاء النفس من كل واجب ، وإلقاء التبعة على كل كاهل ، ونسيان كل حق غير حق الأنانية بغير عناء ولا مقابل

يبدأ الناشئ بالكتابة اليوم ويريد أن يشتهر غداً بمقال واحد أو قصيد واحد ولا نقول بكتاب واحد . فإن لم يشتهر فليس اللوم عليه وعلى طمعه فيما لا يكون ولا ينفع الأدب والناس لو كان ... كلا ، بل اللوم على المشهورين الذين كان ينبغي أن يستأصلوا شهرتهم وأن يكفوا عن الكتابة وأن يفرغوا جهودهم وجهود قرائهم لشهرته هو دون غيره من الشيوخ والكهول والناشئين ، وإلا كانوا محتكرين للأدب الذي يحق له هو أن يحتكره ولا يحق ذلك لأحد من العالمين !

وهؤلاء الأدباء المشهورون « الشيوخ » ما لزومهم في هذه الدنيا ؟ ما لزوم تجاربهم الماضية ودراساتهم الطويلة وجهودهم المضنية وحياتهم التي يعيشون فيها أبداً بين الأذى والإنكار والكنود ؟

هل لهم لزوم في نفع أنفسهم ونفع قرائهم ونفع الأدب بالاطلاع على المفيد المضمون ؟

كلا . ليس لهذا كله لزوم ... ! وإنما هم لازمون لشيء واحد وهو شهرة من يريد الشهرة العاجلة على شريطة أن يشتهر وحده ولا يشتهر واحد من أنداده في السن والقدرة ! !

وهل لهؤلاء الأدباء الشيوخ حق ؟ هل لهم فضل يجب الاعتراف به على أحد ؟

معاذ الله ... من أين لإنسان غضب الله عليه فنشأ في الدنيا أديباً شرقياً أن يطمع في حق أو في اعتراف ؟

إنما عليه أن يقرأه القارئ الناشئ عشر سنين وعشرين سنة ولا يقول له مرة واحدة أحسنت واستحققت من الكرامة والثناء ؛ ولكنه هو عليه أن يقف على باب كل مطبعة ليتلقف منها كل كتاب ألفه كل شاب في العشرين فلا ينام ليلته قبل أن ينفخ كل بوق ليقول ما يحلو للمؤلف من ثناء وتنويه . فإن لم يفعل فيا للاحتكار ، ويا للأنانية ، ويا للغدر والكفران بالحقوق !

> **أعداد الرسالة الخاصة**
>
> في سبيل الوحدة العربية والثقافة العربية ، ستصدر الرسالة عدداً خاصاً بكل قطر من أقطار العروبة ، ينوه بفضله ويعرف بأهله . وستبدأ بعدد العراق . والمرجو من أدباء كل قطر أن يعاونوا الرسالة على أداء هذا الواجب بإرسال ما يستطيعون من الوثائق والمقالات والصور

تعس الشرق إن كانت هذه روح الجد في شباب يتولى قيادته الفكرية بعد جيل . ومن رحمة الله بالشرق ألا تسرى هذه الروح في غير القليل من التنوا كلين

وتجربتي أنا في هذا الميدان قد يعرفها المتعقب لتاريخ الكتابة الحديثة بغير بحث طويل

فما لجأت قط إلى أديب مشهور لأتكئ إلى شهرته وأستفيد من ثنائه ، وما استبحت قط في كتاب من كتبي التي أطبعها أن أذيع كلمات التقريظ التي يخصني بها الكبراء ومنهم زعيم مصر « سعد زغلول »

هذه تجربتي مع من تقدموني وسبقوني إلى ميدان الكتابة والشهرة . أما الذين لحقوا بي فإذا استثنيت أفراداً جد قليلين من محبي — وإن شئت فقل تلاميذي — فلا حق لي

عندهم ولهم عندى جميع الحقوق .

قرأونى عشر سنين فما نبسوا بكلمة تقدير واحدة ، وتعرضوا للكتابة أياماً فاعتقدوا أننى قصرت غاية التقصير لأننى لم أفرغ نهارى وليلى للثناء عليهم والتبشير بدعوتهم ، ووجب إذن أن أفعل ما يريدون وإلا ...

وهنا العثرة كما يقول شكسبير !

وإلا ماذا ؟ إننى رجل لو جاءنى أحد فقال لى عش ألف سنة سعيداً وإلا . . . لأوشكت أن أجيبه بالرفض بعد هذا الاشتراط قبل إتمامه

فإذا جاءتنى شرذمة من خشاش الأرض لا يعرفون لى حقاً ويفرضون علىّ أن أنتحل لهم كل حق مصدوق أو مكذوب وإلا حطمونى وهدمونى وذروا ترابى فى الهواء فماذا ينتظرون منى ؟ ولماذا يغضبون إذا تركتهم يهدموننى ؟ ألأنهم لم يستطيعوا هدمى ؟ أكان من الاحتكار أيضاً أننى لم أنهدم كما أرادوا فعرفوا أنهم عاجزون وأنهم هازلون ؟

إن حق التشجيع فى معاملة الناشئين مقرون بحق الأدب والتوقير فى معاملة الشيوخ والكهول

بل حق الأدب والتوقير مقدم بحكم السبق فى الزمان ، لأن الشيوخ والكهول كتبوا قبل الناشئين ، وبحكم الحق لأن الأديب الناشئ يستفيد حين يقرأ سابقيه وليس الأديب الكهل أو الشيخ على ثقة من الفائدة إذ يقرأ للناشئين ، وبحكم الاستطاعة لأن القارئ الناشئ قد استطاع أن يقرأ فعلاً ما هو مطالب بتقديره وليس لأحد أن يفرض استطاعة الكهل أو الشيخ أن يقرأ كل ما يكتبه الدارجون فى طريق الكتابة

ولكنهم هنا يطلبون التشجيع ويعفون أنفسهم من واجب التوقير ... ويهددون !

ومن طلب ذلك فما هو بأهل للتشجيع

ومن قبل ذلك فما هو بأهل للتوقير

أما الذين يعرفون الحقوق ثم لا يحتكرونها كلها لأنفسهم فليس عندهم من سبب لاتهام المشهورين أو غير المشهورين بالاحتكار ، ولا يلومون أحداً على الاشتهار لأنهم هم يتعجلون الاشتهار

عباس محمود العقاد

مراسلات . . .

ليت أشياخى !

ليت أشياخنا بالأزهر شهدوا الحفل العظيم الذى دعا إليه معالى وزير العدل فى قاعة الجمعية الجغرافية ليسمعوا — كما سمع الوزراء والمستشارون والقضاة والمحامون وغيرهم — محاضرة الدكتور عبد الرازق السنهورى بك عن « مشروع تنقيح القانون المدنى »

ليتهم شهدوا هذا الحفل ليشهدوا منافع لهم ، وليعلموا أن رجلين اثنين أخلصا لعملهما ، وأخلص كل منهما لصاحبه ، سهرا الليالى واستعذبا العذاب حتى أخرجا هذا المشروع الخطير !

ليتهم سمعوا هذا المحاضر اللبق يقول فى عبارات واضحة قوية : « إن الفقه الإسلامى لجدير بأن يكون أهم مصدر من مصادر التشريع الحديث ، وإن على أهله لواجباً أن يخلّصوه مما علق به من آثار الجمود والركود ، وأن يقربوا للناس سبل الانتفاع به . وإن المشروع المقترح بكل ما فيه من مبادئ وأحكام ، إما مستمد من هذا الفقه فعلاً ، وإما مستمد من غيره ، ولكنه لا يتعارض مع روح الشريعة السمحة »

ليت الذين ملأوا الدنيا دعاء ونداء بالتشريع الإسلامى قد سمعوا هذا المحاضر ، ثم سمعوا وزير العدل من بعده ، وهما يوجهان الدعوة عالية إلى رجال الفقه والقانون لينظروا هذا المشروع ، ويدرسوا ما فيه من مبادئ وأحكام قبل أن يعرض على « البرلمان »

ليت الأزهر ، ليت كلية الشريعة ، ليت « الجماعة » !

ليت ... ! وهل ينفع شيئاً ليت ؟

أيها الأشياخ المكرّمون ! واحدة من اثنتين : إما أن تكونوا دُعيتم فلم تحضروا ، وإما أن تكونوا نُسيتم فلم تُذكروا ! وأيتهما كانت فهل أنتم متداركون ما فات ؟ هيهات ! هيهات !

محمد محمد المدنى

6ème Année, No. 278

Lundi - 31 - 10 - 1938

بدل الاشتراك عن سنة
مـ
٦٠ فى مصر والسودان
٨٠ فى الأقطار العربية
١٠٠ فى سائر الممالك الأخرى
١٢٠ فى العراق بالبريد السريع
١ ثمن العدد الواحد

الاعلانات
يتفق عليها مع الادارة

الرسالة
مجلة أسبوعية للأدب والعلوم والفنون

ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الادارة
دار الرسالة بشارع البدولى رقم ٣٤
عابدين — القاهرة
ت رقم ٤٢٣٩٠ و ٥٣٤٥٥

العـــدد ٢٧٨ « القاهرة فى يوم الأثنين ٨ رمضان سنة ١٣٥٧ — ٣١ أكتوبر سنة ١٩٣٨ » السنة السادسة

الفهـــــرس

إحيـاء الأدب العربى

للأستاذ عباس محمود العقاد

نشرت الصحف اليومية أن صاحب المعالى محمد حسين هيكل باشا وزير المعارف « يعنى الآن بدراسة طائفة من المشروعات التى ترمى إلى بعث كتب الأدب العربي القديم ، وصوغها فى أسلوب عصرى يقرب من ذوق الطلاب ومريدى الأدب ، وإن الوزارة تفكر فى نشر المخطوطات المجهولة التى تتصل بالأدب المصرى وفيها فائدة للطلاب »

* * *

وإن الوزير الاديب ليصنع خير صنيع إذا وجه وزارة المعارف هذه الوجهة النافعة ، ولديها ولا ريب وسائلها الوافية . فالآداب العربية مشحونة بالذخائر النفيسة التى عليها طابع الذهن العربى والحياة الشرقية لا يشركها فيها أدب من آداب الأمم الأخرى يمثل هذه الخصائص أو يمثل هذه الوفرة . وعندنا فى الكتب المطبوعة والمخطوطة ثروة من أدب النوادر والفكاهات والأمثال والآراء الموجزة والملاحظات النفسية لا تجتمع فى أدب أمة أخرى . وأحسب أن الأجوبة العربية التى اشتهرت بالأجوبة المسكتة لو ترجمت كاملة إلى اللغات الأوربية لغطت فيها على شهرة الأجوبة اللاكونية المنسوبة إلى إسبرطة والمأثورة بين الأوربيين

بالإيجاز والإفخام والمضاء، وتشبه هذه الأجوبة الأمثال والحكم والمشورات والنوادر التي يسوقونها بغير تعقيب ولا تفسير، ولكنها كبيرة المغزى عظيمة الايحاء عند التأمل فيها والتدبر في أغراضها. ويقترن بما تقدم كله سير «الشخوص» التاريخية التي ظلمناها باهمالها واستصغارها، وإن في كلمة من بعض كلماتها، وفي حيلة من بعض حيلها، وفي خطة من بعض خططها، ما يسلكها بين أعظم الشخوص العالمية التي تحيا في سجلات التاريخ بكلمة أو بمشورة أو بخليقة من خلائق السيادة والسياسة

هذه ثروة يسرف من ينبذها وهو في حاجة إليها، ويسهل علينا جداً أن نضمها بوفرتها بين أيدي الناشئة المصرية فتغنم منها الفوائد الذهنية وتغنم منها الثقة النفسية في زمن كثر فيه المتحدثون بفضائل الأجناس والفصائل والأعراق

وقد نحصر الأسباب التي تحول بين الناشئة وبين هذه الثروة فاذا هي لا تخرج عن سبب من الأسباب الآتية وهي:

١ — التطويل والحشو

٢ — التشتت والاختلاط

٣ — صعوبة المفردات والمصطلحات

٤ — العبارات النابية التي كان المؤلفون في جميع الأمم القديمة يقحمونها بين أخبارهم ولا يتورعون من التصريح بها لأنها من جهة لا تصل إلا إلى أيدي القليلين من نساخ الكتب للتعلم والاستفادة، ولأنهم من جهة أخرى كانوا يعيشون في زمن الفطرة التي لا تتحرج من بعض ما تحظره لباقات الحضارة وكناياتها

وجميع هذه الأسباب علاجها ميسور وعناؤها غير كبير

فالتطويل علاجه الاختصار، ونعني بالاختصار هنا حذف أجزاء وإبقاء الأجزاء الأخرى بنصها العربي القديم، لأن المقصود بالإحياء هو هذا النص لا مجرد الحكاية ولا فحواها. وقد يجوز أن نختصر حكاية لا تهمنا حوادثها إذا كانت الحوادث هي المقصودة بالوعي والصيانة. أما إذا كان المطلوب هو نمط الأداء وأسلوب التعبير والنظر في وضع الجمل والمفردات فينبغي أن يكون الاختصار بطريقة أخرى غير طريقة التلخيص وتغيير الكلمات، ليعلم الطالب وهو يقرأ الكتاب أنه يقرأ المؤلف القديم لفظاً ومعنى ولا يقرأ كاتباً حديثاً ينقل المعاني من ذلك المؤلف القديم

وأما التشتت والاختلاط فليس أيسر من ردها إلى نسق واحد ونظام متلاحق. ولا ضير هنا من جمع مؤلفين عدة ومؤلفات شتى في كتاب واحد إذا اتفقت الموضوعات والمناسبات مع الاشارة إلى أسماء المؤلفين وأسماء الكتب في ذيل كل فقرة، وإلحاق المنقولات بترجمة وجيزة للمؤلف وبيان وجيز عن الكتاب

أما صعوبة المفردات والمصطلحات فعلاجها الأوفق في رأينا هو التفسير دون التغيير، وأن يترك ما هو صعب لمن هم أقدر على فهمه من الطلاب، وأن يقصر الناشئة الصغار على السهل السائغ في المعنى وفي التركيب؛ ولتدرس الكتابات المغلقة على النحو الذي تدرس به روايات شكسبير اليوم في الجامعات والمدارس الثانوية، أي مقرونة بالحواشي والهوامش ومقصوداً بها علم اللغة حيناً والاحاطة بالفحوى حيناً آخر، وذلك أفضل من نقلها إلى عبارة أخرى تخرج بها من نطاقها وهو نطاق الأدب القديم

وأسهل الأسباب التي ذكرناها علاجا هو سبب العبارات النابية والأخبار «المكشوفة» كما نسميها في اصطلاحنا الحديث، فهذه كلها تحذف حذفاً من الكتب التي يتداولها الطلاب ولا يسمح بالاطلاع عليها في المدارس ولا في الأسواق العامة إلا لمن يريدها من الباحثين والمنقبين عن أطوار الشعوب ودقائق التاريخ

* * *

بقي أن نعرف ما هي الكتب التي يشملها الاختيار والاحياء؟ وفي أي عنوان نلتمسها إذا طلبناها — مثلا — في إحدى المكتبات؟

أفي عنوان الأدب وحده أو في غير ذلك من العناوين والأبواب؟

والرأي، فيما أحسب، أن نوسع الاختيار حتى يشمل جميع الأبواب ولا ينحصر في باب الأدب وحده بمعناه المشهور

فرب كلمة عارضة في رحلة من الرحلات تصف مدينة أو رجلا أو شعبا من الشعوب هي أدخل في باب الأدب من رسائل المنشئين البلغاء

ورب قصة في سياق تاريخ هي أدب صميم وخيال محض ليس فيها من التاريخ بقدر ما فيها من الابداع والافتنان

ورب شاهد في تفسير آية أو حديث يحتاج إليه الأديب أضعاف حاجة الفقيه





ادوارد سعيد في الثقافة والهيمنة

كمال أبوديب *

القسم الأول ـ في فضاء الكتاب والمؤلف

قليلة هي الكتب التي تستحق أن توصف بأنها عظيمة، بين هذه الكتب، دون ريب كتاب ادوارد سعيد «الثقافة والامبريالية»؛ إنه عظيم أولا في مداه ورحابة آفاقه وعلمه. وهو عظيم ثانيا في منظوره . بالمقارنة مع جلال المنظور والقضايا التي يناقشها سعيد في فكره عامة، يبدو بضعة المفكرين الكبار في العالم اليوم، الذين يقترن اسمه بأسمائهم كاعلام معاصرين، من جاك دريدا الى يورغن هابرماس، محدودي الأفق والمكان والمنظور، ضامري الاحساس بعظمة الانسان والانشغال بقضاياه وهمومه، وبدنيوية العالم وحميمية انخراطنا الشبقي فيه كل لحظة وآن ... وقد يكون ذلك بين ما يفسر الاقبال الهائل على قراءة سعيد، وتأثير عمله، وازدحام محاضراته العامة، حيثما ذهب، وفي أي بلد تحدث، في محاضرتين دعوته لالقائهما في جامعة لندن وكان لي شرف تقديمه فيهما، في تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٩٩٣، بعد صدور الثقافة والامبريالية في انجلترا بأشهر قليلة، غصت القاعة الكبيرة حتى كان عدد من انتظروا خارجها ، مع انهم مدعوون رسميا ، أكثر من الذين وجدوا لهم أماكن للجلوس أو الوقوف المتراص داخلها. رغم أن المحاضرتين كانتا في امسيتين متعاقبتين وعن موضوعين متباعدين، أحدهما تخصصي وهو «التجربة التاريخية ودراسة الأدب» والثاني سياسي خالص وهو «اتفاق أوسلو واحتمالات السلام». وكان ذلك كله بعد محاضرة مختلفة تماما كان قد ألقاها قبلها بليلة. قدمه فيها رئيس جامعة لندن، غصت بالمستمعين في أكبر قاعة للمحاضرات في الجامعة.

ثم إن هذا الكتاب عظيم في طبيعة الموقف الاخلاقي والفكري الذي ينطلق منه ادوارد سعيد فيه: ايمانه بالانسان، والحرية، وضرورة التواصل ، والتفاعل ، والاثراء المتبادل بين الثقافات والمجتمعات ، والصراع ضد الاستعلائية والاستعمار والامبريالية والهيمنة والتسلط والتمركزية الغربية وضد نقائضها من قوميات ضيقة، وهويات متشرنقة، وتمركزيات اسلامية أو عربية أو هندية أو افريقية . وهو عظيم في اللغة الجليلة التي بها يكتب ادوارد سعيد، وفي قوة فكره، والشبوب العاطفي الذي يتوهج من جمله وعباراته، متجاوزا حدود الجامعية الجامدة، لكنه محتفظ بصرامتها المعرفية وشروط تكوينها. وهو عظيم أيضا في تأويلاته الجديدة ونظرياته المتعلقة بالعالم، وحركة المجتمعات الانسانية، وحركة التاريخ، والثقافة والأدب، والروائي منه خاصة. في تأويلاته الجديدة في هذا الكتاب يطرح سعيد، مثلا، نظرية ثالثة تضاف الى اثنتين مشهورتين في نشأة الرواية وتاريخها: ويفسر انتشار الرواية الملازم لانتشار الامبريالية وفكرة الامبراطورية بطريقة تجل عن أن تقارن بنظرة باختين أو إيان واط مع انها تتمثلهما . فهو يربط بين تجاوز الفضاء الجغرافي والرواية، وبين حركة التوسع الامبراطوري وازدهار الرواية، لا ربطا آليا جامدا، بل ربطا حيويا خلاقا، يجلو كيف تتجسد الوشائج في بنية الرواية ذاتها وآليات تشكيلها، مما لا يفعله واط أو باختين . وهو يعيد قراءة انتاج الفكر الغربي عبر مئتي عام باذكى ما عرفت من

★ ناقد وبرفيسور بجامعة لندن.

تحليل وسفسطة فكرية ونفاذ بصيرة وألمعية. إن قراءاته لكامو لأخطر ما عرفته من قراءات تسلخ عن كامو سريته وسحر ما لفعه به القارىء من ولع بالشرط الانساني: بل ان سعيد يحيل هذا التعبير الى مصدر للسخرية اللاذعة اذ يكشف أن في الجوهر من عمل كامو الدفاع عن الامبريالية الفرنسية وإلغاء التاريخ الجزائري السابق على استعمار فرنسا؛ وهو يفسر المكونات الأساسية لعمل كامو في إطار اشكاليات معرفية مرتبطة بمنظوره الامبريالي وفي قراءته لفيردي وجين أوستن وغيرهما، يسلخ عن عمالقة الفكر الغربي الاهاب المفتعل الذي تلفعوا به ويكشف منظورهم الحاقد، المتعالي، اللاإنساني، المشبع بروح العنصرية والتفوقية والاستغلال الاقتصادي والعرقي ولا عجب بعد كل ذلك أن يثير عمل سعيد زوابع في الفكر الغربي لا تهدأ، ويتدفق مريدوه وتلامذة فكره الشباب عبر جامعات العالم يقوضون بأسلحته تراث الامبريالية الغربية وعمالقتها من مبدعين الى تربويين الى سياسيين الى عساكر. إن في كل شيء يمسه ادوارد سعيد بفكره لفوحا من عظمة الانسان، وشيئا من روح إبائه ووعيه النقدي الضدي المتفجر اللامهادن.

غير أن عظمته لا تقف عند حد القراءة والتأويل على مستوى المضمون، بل إنها لتتجلى في أخطر أشكالها، واذكاها وأكثرها تفردا وأصالة (رغم موقف سعيد المعروف نقديا من مشكلة الاصالة) في طريقة قراءته التي تكشف تجليات العمليات والهواجس التي يناقشها في ابداعات الفكر الغربي على مستوى تشكيلها النصي، كما سأفصل بعد قليل. ولعل قراءته لـ «قلب الظلام» لجوزيف كونراد ومغناه «عائدة» لفيردي و «روضة مانسفيلد» لجين أوستن و«كيم» لرديارد كبلنغ أن تكون بين أبرع ما أنتجه الفكر النقدي الضدي، المشبع بمنطلقات فكرية ناضجة، من تأويلات للعمل الفني في أي من اشكاله وأنواعه وأجناسه، في علاقاته المعقدة بذات مبدعه وبالعالم الرحب الذي يعيش فيه هو ذا مقطع ختامي من هذه القراءة الفذة لمغناة «عائدة»، مثلا.

تتطلب خصائص عائدة الشاذة — موضوعها وإطارها المشهدي، وفخامتها النصبية، ومؤثراتها البصرية والموسيقية الخالية حتى الغرابة من التأثير الشعوري وموسيقاها المنماة بشكل فائض ووضعها الداخلي (المتعلق بايطاليا) المقيد المكبوح، وموقعها الشاذ في مهنة فردي الفنية — ما اسميته تأويلا طباقيا غير قابل للتمثل لا في وجهة النظر السوائية السائدة الى المغناة الايطالية ولا بشكل عام في وجهات النظر السائدة الى روائع الحضارة الأوروبية في القرن التاسع عشر. إن عائدة، كشكل المغناة ذاته، عمل هجين، مشوب عكر جذريا (راديكاليا) ينتمي سواء بسواء الى تاريخ الثقافة والى التجربة التاريخية للسيطرة الماورابحارية. إنها عمل مركب، مبني حول تفاوتات وتباينات وتعارضات لما تزل إما متجاهلة أو غير مكتنهة، لكنها قابلة للاستعادة والمسح الخرائطي مسحا وصفيا؛ وهي شيقة في ذاتها ومن أجل ذاتها، وقادرة على تقديم تفسير لاختلال المستويات في عائدة، ولشذوذياتها، ولكوابحها وصموتاتها، أفضل مما تقدمه التحليلات التي تركز بصورة حصرية على ايطاليا والثقافة الأوروبية.

سوف أضع أمام القاريء مادة لا يمكن تجاهلها لكنها بمفارقة ضدية، تجوهلت بانتظام واطراد حتى الآن. والسبب الغالب في ذلك هو أن المحرج في «عائدة» في نهاية المطاف ليس كونها تدور حول السيطرة الامبريالية بل كونها (بعضا) من هذه السيطرة. وستنبثق تشابهات من عمل جين أوستن — الذي (يبدو) بقدر مساو بعيدا عن احتمال أن يكون فنا منشبكا متلبسا بالامبراطورية واذا ما أوّل المرء «عائدة» من هذا المنظور، بوعي لكونها كتبت من أجل، وانتجت للمرة الأولى في بلد افريقي لم يكن لفيردي من صلة به فإن عددا من الملامح الجديدة لها ستبرز بجلاء.

وها هي مقاطع من تأويلاته لكامو وكبلنغ:

١ — ١ «لكي يموضع المرء كامو طباقيا في معظم (نقيضا لجزء صغير من) تاريخه الفعلي ينبغي أن يكون متيقظا بالغ التنبه لأسلافه الفرنسيين الحقيقيين، إضافة الى أعمال الروائيين والمؤرخين، وعلماء الاجتماع، وعلماء السياسة، الجزائريين ما بعد الاستقلال. ما يزال ثمة اليوم تراث أوروبي التمركز قابل لحل رموزه (وملحاح) من السد التأويلي لما قام كامو (وميتران) بسده حول الجزائر، وما قام هو وشخصيات مختلقاته بسده. حين وقف كامو في سنواته الأخيرة علنيا بل وبحدة متشبثة معارضا لمطالب الوطنيين الجزائريين بالاستقلال، فقد فعل ذلك بالطريقة ذاتها التي كان قد مثل بها الجزائر منذ بداية حياته الفنية، مع أن كلماته الآن كانت تحمل بشكل يثير الاكتئاب رنين نبرات البلاغة الانجلو - فرنسية الرسمية التي تشكلت إبان غزو قناة السويس. إن تعليقاته على «العقيد ناصر»، وعلى الامبريالية العربية والاسلامية، مألوفة لنا، بيد أن التصريح السياسي الوحيد الصارم الذي لا مهادنة فيه الذي يعلنه حول الجزائر في النص يظهر كخلاصة سياسية خالية من التزويق لكتاباته السابقة:

فيما يتعلق بالجزائر، إن الاستقلال القومي صيغة من العاطفة المشبوبة الخالصة. لم يكن ثمة أمة جزائرية أبدا. وان من حق اليهود، والاتراك، واليونانيين، والايطاليين، والبربر أن يدعوا لأنفسهم حق قيادة هذه الأمة الكامنة. في الواقع الفعلي، لا يشكل العرب وحدهم الجزائر كلها. وإن أهمية الاستيطان الفرنسي والزمن الذي مضى عليه، بشكل خاص لكافيان لخلق مشكلة لا تقارن بها أية مشكلة أخرى في التاريخ. إن فرنسيي الجزائر هم أيضا، بأشد معاني الكلمة قوة اصلانيون. وعلاوة، فإن جزائر عربية محضا تعجز عن تحقيق ذلك الاستقلال الاقتصادي الذي

لا يَعدو الاستقلال السياسي من دونه أن يكون وهما وأيا كانت درجة نقص كفاءة الجهد الفرنسي، فلقد كان هذا الجهد من رحابة المدى بحيث أن أية دولة أخرى (سوى فرنسا) لن توافق اليوم على تحمل ذلك العبء.»

تكمن المفارقة اللاذعة في أن كامو حيثما يسرد قصة في رواياته أو في مقطوعاته الوصفية يصوغ الحضور الفرنسي في الجزائر إما كسردية خارجية، جوهرا لا يخضع للزمان أو التأويل (كما هي جانين) أو بوصفه التاريخ الوحيد الجدير بأن يسرد كتاريخ... إن عناد كامو وتشبثه لتفسر الفراغ والغياب في خلفية العربي الذي قتله ميرسو، ومن هنا أيضا الاحساس بالدمار في وهران الذي يراد له بشكل ضمني أن يعبر لا عن موت العرب بشكل رئيسي (وهو بعد كل حساب مكمن الأهمية من وجهة نظر سكانية) بل عن الوعي الفرنسي.

من الدقيق أن يقال لذلك إن سرديات كامو قد أرست مطالب صارمة وسابقة وجوديا على جغرافية الجزائر. فبالنسبة لأي امريء يملك درجة عابرة من المعرفة بالمغامرة الاستعمارية الفرنسية المديدة فيها، ان هذه المطالب والمزاعم من الشذوذية المكشوفة المخالفة للعقل بقدر ما كأنه الاعلان الفرنسي عام ١٩٣٨ من قبل الوزير الفرنسي شوتوم إن العربية «لغة أجنبية» في الجزائر. وليست هذه بمزاعم كامو وحده، مع أنه منحها شيوعا وانتشارا شبه شفافين وباقيين. إن كامو يرث ويقبل بصورة لا نقدية تلك المزاعم كتقاليد وأعراف يشكلها تراث طويل من الكتابة الاستعمارية عن الجزائر، أصبح اليوم منسيا أو غير معترف به من قبل قرائه ونقاده الذين يجد معظمهم تأويل عمله بوصفه يدور حول «الشرط الانساني» أمرا أكثر سهولة عليهم.

إن أسلوبه النظيف والمعضلات الأخلاقية المبرحة التي يعريها والمصائر الفردية المعذبة لشخصياته التي يعالجها بقدر عال من الرهافة والمفارقة اللاذعة المقننة ـ هذه الخصائص كلها تمتاح من تاريخ السيطرة الفرنسية على الجزائر، بل تعيد في الواقع إحياءه بدقة محتاطة وبغياب لافت للندامة والرأفة والتعاطف الشعوري.

من جديد، ينبغي أن يعاد نفح العلاقة المتداخلة بين الجغرافيا والنزاع السياسي بالحياة بالضبط حيث يغطيها كامو، في رواياته، ببنية فوقية احتفى بها سارتر لأنها تقدم «مناخا للعبثي اللامعقول» إن كلتا «الغريب و الطاعون» تدوران حول موت عرب، وهو موت يبرز ويفعم بصمت مصاعب الضمير والتأمل التي تعانيها الشخصيات الفرنسية. وعلاوة، فإن بنية المجتمع المدني التي تقدم بنصاعة بارزة ـ بلدية المدينة، الجهاز القضائي والمستشفيات، المطاعم، النوادي، أماكن التسلية ووسائلها، المدارس ـ هي بنية فرنسية، رغم أنها بشكل غالب تقوم بإدارة (شؤون) السكان غير الفرنسيين. إن التطابق بين الطريقة التي يكتب بها كامو عن ذلك كله وبين تصويره في الكتب المدرسية الفرنسية لتطابق أسر: فالروايات والقصص القصيرة تروي نتيجة انتصار تحقق ضد شعب مسلم محيد، ممزق، اغتصبت حقوقه في امتلاك أرضه اغتصابا حادا. وكامو بتأكيده وتعزيزه بهذه الطريقة للأولوية الفرنسية، لا يشكك ولا يخرج على الحملة من أجل السيادة التي شنت ضد مسلمي الجزائر لما ينوف على مئة عام.

١ – ٢ «لكم هو مختلف (هذا العالم بأسره) عن العالم القاتم للطبقوسطية (البورجوازية) الأوروبية، الذي يقوم جوه، كما يصوغه كل روائي ذي شأن، بإعادة تأكيد انحطاط الحياة المعاصرة وانقراض جميع أحلام الشبوب العاطفي، والنجاح، والمغامرة الغرائبية. إن عمل كبلنغ الاختلاقي ليشكل طباقا: فعالمه لأنه مموضع في هند تسيطر عليها بريطانيا، لا يضن بشيء على الأوروبي المغترب. وتجلو كيم كيف يستطيع صاحب أبيض أن يتمتع بالحياة في هذا (الفضاء) المعقد الخصيب الخضيل؛ وبودي أن أطرح منظومة أن غياب المقاومة للتدخل الأوروبي فيه ـ مرمزا إليه بمقدرات «كيم» على التنقل عبر الهند دون أن يمسه خدش نسبيا ـ يعود الى رؤياه الامبريالية. ذلك أن ما يعجز المرء عن تحقيقه في بيئته الغربية الخاصة ـ حيث تعني محاولته لأن يحيا الحلم الجليل لبحث مثمر مجابهة عادية مقدراته وفساد العالم وانحطاطه ـ يغدو قابلا لأن يحققه في الخارج. أوليس بوسع المرء في الهند أن يفعل كل شيء؟ ويكون أي شيء؟ ويذهب الى كل مكان بأمان من أية عواقب؟

تأمل نسق طواف «كيم» وتنقلاته من حيث تأثيره على بنية الرواية. تتحرك معظم رحلاته ضمن البنجاب، على المحور الذي تشكله لاهور وامبالا، ... يقوم كيم برحلات قصيرة الى سيملا، ولكنو، وفيما بعد الى وادي كولو؛ ومع محبوب يمضي موغلا حتى بومبي جنوبا و حتى كراتشي غربا بيد أن الانطباع الكلي الذي تتركه هذه الرحلات هو انطباع بالتجوال المتمعج الحر الطليق.. هنا ليس ثمة مرابون يكيدون المكائد، أو قرويون زميتون، أو لوك ألسنة وشائعات أثيمة، أو محدثو نعمة منفرون غلاظ الأكباد، مما يجده المرء في روايات معاصري كبلنغ الأوروبيين الكبار.

والآن قارن بين بنية «كيم» المحلولة الرخية، القائمة على رحابة جغرافية وفضائية مترفة وبين البنى المحكمة الضيقة، الزمانية بصرامة لا تسامح فيها، للروايات الأوروبية المعاصرة لها يقول لوكاش في نظرية الرواية إن الزمن هو صانع المفارقة اللاذعة العظمى، وهو يكاد يكون شخصية من شخصيات هذه الروايات، إذ يولج البطل (أوالبطلة) في مزيد من انقشاع الوهم والاختبال، كما يجلو كون أوهامه أو أوهامها لا أساس لها، جوفاء، عقيمة الى حد المرارة في «كيم»، يتشكل لديك انطباع بأن الزمن الى جانبك، لأن الجغرافيا ملكك ورهن مشيئتك لتتحرك فيها كما تشاء بحرية شبه تامة».

٢ – تتبطن منظومات ادوارد سعيد هنا مجموعة من

التصورات والأسس النظرية التي تتأصل في ثورة مستمرة في العلوم الانسانية تترك آثارها على كل شيء، كما أن الامبريالية تركت آثارها على كل شيء تستمر هنا فاعلية المنطلقات التي تبطنت «الاستشراق»، حيث نبعت تحليلاته من معطيات مثل القوة، والسلطة وسلطة الانشاء والنصوص، والتمثيلات ورؤية الآخر وتنميطه، وقوة الانشاء والنصوص المولودة لذاتها وترابط المعرفة بالقوة، والاستعراض والمعجبة..الخ، لكن مفاهيم طارئة تقفز لتحتل المكانة المركزية في التحليل، وفي تكوين المنظور الذي يعاين منه الثقافة، والتاريخ، والمجتمع، والأدب، والرواية خاصة. بين هذه المفاهيم ماله خطورة هائلة بحق، تخصيصا بالنسبة لمجتمعات كالمجتمع العربي الآن، ولقضايا سياسية، تاريخية ثقافية وأعراقية قومية كقضاياه، وأهمها على الاطلاق مفهوم التلاحم بين التاريخ، السرديات والتكوين الاستيهامي الخالص للمجتمع المتخيل، كما يسميه هو وغيره من الدارسين الآن، وتشابك المخيلة بالتاريخ، والواقع بالسحر، بل انتفاء امكانية تحديد الواقع خارج إطار التخيل، والتاريخ خارج إطار السرد. وستبدو كلمة السرد ومشتقاتها، السردية والسرديات والاختلافات السردية، ملغزة للقاريء العربي - وهي ما تزال بحق ملغزة للقاريء في أمريكا وأوروبا غير المتخصص بمثل هذه الدراسات. ذلك أن وراء معناها المباشر، وهو حكي حكاية، يختفي مدلولها الخطير المتخصص الطاريء. السرد في السياق الجديد هو تشكيل عالم متماسك متخيل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء وتحيزات، وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلياته وخفاياه، كما يصوغها بقوة وفعالية خاصتين، فهم الحاضر للماضي وانهاج تأويله له. ومن هذا الخليط العجيب. تنسج حكاية هي تاريخ الذات لنفسها وللعالم، تمنح طبيعة الحقيقة التاريخية، وتمارس فعلها في نفوس الجماعة وتوجيه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين، بوصفهم حقيقة ثابتة تاريخيا. وتدخل في هذه الحكاية، أو السردية، مكونات الدين، واللغة والعرق والأساطير والخبرة الشعبية، وكل ما تهتز له جوانب النفس المتخيلة. غير أن ما هو الآن حقيقة تاريخية يمثل الأمة وتاريخها، في وعي الذات الجماعية، لا يخرج بهذا المعنى عن كونه «متخيلا» إن تكوين هوية يهودية، وخلق اسرائيل، هو بهذا المعنى نتاج لسردية قومية دينية علاقتها بالتاريخ «الحقيقي» - اذ كان لهذه الكلمة الآن من معنى، وذلك أمر مريب مشكوك فيه — ملتبسة، مبهمة، وعويصة عصية على البحث والتحديد، غير أن ذلك كله ليس بذي قيمة حقيقية، لأن الذات الجماعية، تعتبر — بل تؤمن دون وعي لأي انشراخ - إن ما تعيشه هو «تاريخها وتراثها وذاتها» وبهذا المعنى يمكن القول أن القوميات عموما - والقومية العربية مثلا على ذلك - هي سرديات لا أكثر، ولقد صاغ هومي بابا هذه العلاقة صياغة ممتازة في عنوان لكتاب حرره يضع الأمة والسردية مقترنتين معا هو «الأمة والسرد» Nation and (Narration).

هو ذا ادوارد سعيد يحدد بإيجاز أهمية السرد ومعناه كما يبرزان في هذا الكتاب:

«لقد ركز قدر كبير من النقد الحديث على السرد الروائي، غير أن موقع هذا السرد في تاريخ الامبراطورية وعالمها لم يول إلا قدرا ضئيلا من الاهتمام. وسرعان ما سيكتشف قراء هذا الكتاب أن السرد حاسم الأهمية بالنسبة لمنظوماتي هنا، إذ أن نقطتي الأساسية هي أن القصص تكمن في اللباب مما يقوله المكتشفون والروائيون عن الأقاليم الغريبة في العالم: كما أن القصص أيضا تغدو الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها الخاصة ووجود تاريخها الخاص. لا شك أن المعركة الرئيسية في (العملية) الامبريالية تدور طبعا، من أجل الأرض: لكن حين آل الأمر الى مسألة من كان يملك الأرض، ويملك حق استيطانها والعمل عليها، ومن ضمن استمرارها وبقائها، ومن استعادها ومن يرسم الآن مستقبلها - فإن هذه القضايا قد انعكست، ودار حولها الجدال، بل حسمت أيضا لزمن ما، في السرد الروائي. إن الامم، كما اقترح أحد النقاد هي ذاتها سرديات ومرويات، وإن القوة على ممارسة السرد، أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ، لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة وللامبريالية، وهي تشكل إحدى الروابط الرئيسية بينهما. والأكثر أهمية هو أن السرديات الجليلة الكبرى للتحرر والتنوير قد جندت الشعوب في العالم المستعمر وحفزتها على الانتفاض وخلع نير الامبريالية، وخلال هذه العملية، هزت تلك القصص وأبطالها العديد من الأوروبيين والأمريكيين، أيضا فقاموا هم بدورهم بالصراع من أجل سرديات جديدة للمساواة و(الروح) المجتمعية الانسانية».

ويبلور سعيد وجها خطيرا للسرديات يتمثل في تشكل سرديات رسمية لتاريخ معين ثم سعيها الدائب الى منع سرديات مغايرة من الظهور، كما يبلور الصراع ضد هذه السرديات والسعي الى تقويضها:

والفكرة التي تختفي وراء هذه الأعمال هي أن نساخات التاريخ التي تكون سننية، وقومية، ومؤسساتية بطريقة سلطوية تنزع بشكل رئيسي الى أن تجمد نساخات للتاريخ مؤقتة ومعرضة للتنازع عليها في صيغة هويات رسمية. وهكذا فإن النساخة الرسمية للتاريخ البريطاني المدفونة في، لنقل المحافل التي أقيمت لنائب الملكة فيكتوريا الهندي عام ١٨٧٦ تتظاهر بأن الحكم البريطاني للهند كان ذا امتداد اسطوري تقريبا؛ وقد أدرجت تقاليد الخدمة، والاجلال والخضوع، الهندية في هذه الاحتفالات من أجل خلق صورة لهوية عبر تاريخية لقارة بأكملها مضغوطة في قالب من الانصياع أمام صورة لبريطانيا تتمثل هويتها، وهي بدورها هوية مشكلة مبتناة في أنها حكمت ويجب أن تظل أبدا تحكم كلا الأمواج والهند. وفيما تحاول هذه

النسـاخات الـرسميـة للتاريـخ أن تفعل ذلـك مـن أجل السلطـة الهوياتية (بمصطلحـات أدورنية) ـ كالخلافة ، والـدولة، وسننية الفئة المفكـرة ، والمؤسسة ــ فإن الاكتناهـات المسترية بـاطراد ، وانقشاعـات الوهـم، والسجالات الماثلـة في الأعمال المبتكرة التـي اقتبستها تخضـع هذه الهويات المركبة الهجينة لجدلية سلبية تقوم بحلها الى مكونـات مشكلة مبتناة بطرق شتى، فما هـو أكثر أهمية بكثير مـن الهوية المستقـرة التي يحافـظ على رواجها في الانشـا الرسمي هي القـوة التساجلية لطريقة تأويليـة تتكون مادتها من المسارات المتفـاوتة لكن المتواشجـة ومتبادلة الاعتماد، فـوق كل شيء المتقاطعة للتجربة التاريخية.»

ينقـل سعيـد هـذا النهـج في التحليـل الى سيـاق الكتـابـة الابداعية الغـربية، ليصف أعمال كبار منتجيهـا في المرحلة التي شـهدت عصر الاستعمار وما مهد لـه،، من جين اوستن الى البير كامو، ويحلل أعمالهم بوصفها سرديـات تتشابك فيها كل هذه المكونات. لكن براعة عمله تتمثل في التحليل الفذ، الذي يتفرد به بين معاصريـه، للشكل الـروائي وبنية النصـوص الاختلاقيـة والفنيـة عامـة ، من هـذا المنظـور فهو يكشـف دلالات اكتمال السردية في مكان مـا، وانقطاعها ، واستحالـة اكتمالها في مكان آخـر، ويكشـف دلالات الاتصـال والانقطاع فيهـا، واللـولبـة وفجوات الريبة والمتاهة ، وحـركة التعاقب والاتصال الخطية، وانكسارات الخطـوط السردية، بل وامتناع تشكـل السردية في مكان أو آخـر ، أو انفصام سرديتين متبـايـنتين ضمن السرديـة الواحدة، وهو يمارس هذا النوع من التحليل خارج نطاق العمل الاختلاقي الروائي، فيقدم دراسة المعيـة للمناهج المختلفة التي يعمـل بها بـاحثـون مـن العـالم غير الأوروبي في دراسـاتهم للعلاقة بين الامبريالية وبلدانهم على مستوى تكوين السرديات التـاريخية التـي ينتجـونها، فيجلـو الفرق الجذري بين منهـج انطونيوس وجيمس مثلا، وبين دراستـي غوها والعطاس، من منظور استخدامهم لنمط معين من المنهج والسرد في دراساتهم ودلالات هـذا الاستخدام على طبيعـة عـلاقتهـم بالامبريـاليـة واستجاباتهم لها.

٣ – وبين المفاهيم الجديـدة نسبيا في طريقة استخـدام سعيد لها، مع أنها ليسـت طارئة على عملـه، مفهوم المصـادرة ودلالاتها الحاسمة في تكوين أدب العالم الثالـث ، ذلك أن سعيد يؤول رواية العالم الثالـث تأويلا طباقيـا ، بمصطلحاته ، أي في سياق العـلاقة بين طـرفي المزدوجة الاستعماريـة ، لا في سيـاق تـاريخ منفصـل معزول للثقـافة أو المجتمع. وهـو يطبق ذلـك على الثقافة العـربية فيرى فعلة الطيب صالح في «موسم الهجرة الى الشمال»، مصادرة لشكل روائي غربي استخـدمه الغربيون للقيام بـاكتساح الفضاء الجغرافي للعـالم الآخر، واستعماره، وامتصاصه ، واستغـلالا له لتشكيل حركة مضادة ، تقتحـم الفضاء الامبريالي نفسه، وتغزوه وتقلب الأدوار فيه، بلغـة جديدة ، وأبطال منتقمين ، وبنيـة روائية محولة ومعـدلة الآن لكي تخدم أهـداف كتاب العالم الثـالث ذاتها وتنقض الأصل المركزي الحواضري.

٤ – وبين مفاهيـم سعيد المنماة هنا أيضا مفهـوم الاصلاني الصامت الذي لا صوت له، والذي مثلـه الغرب نيابة عنه وهو الآن يستعيد صوته وينطق ليمثل نفسـه . وفي عملية التمثيل للذات هذه يكتشف واقع جديـد، وتاريخ جديد، بدقة ، سردية جـديدة تكافح مـن أجـل أن تسمـع وتحتـل مكـانـة لها الى جـانـب السرديـات الحواضرية. هكـذا تبرز أصوات الأفارقـة والافارقـة الامريكيين، والعرب، وكتاب جنوبي أمريكا، والآسيويين الآخرين،وخصوصا الهنود ويغدو الـراهن صراعا على الفضاء بين سرديـات متنازعة . هـاهما نصـان يبلوران فكـرة المستعمـر الصـامت الـذي يمثلـه المستعمر، وفكـرة استعادة الصوت أو الافصـاح والاسماع يقوم بهما الصامتون:

٤ –١ «(يفترض أن) يكون المستعمر بصـورة تنميطية سلبيا ويتـم النطق عنـه ولا يسيطر على تمثيلـه الخاص بـل يمثل تبعـا لهاجس هيمنة يتـم عن طريقه استبنـاؤه وتركيبه كذات وحـدانية ومستقرة ثابتة.» وما حدث في ايـرلندة حدث في البنغال أيضا، كما حدث على يد الفرنسيين في الجزائر.

٤ – ٢ «لذلـك يحمل كتاب العـالم الثالـث في مرحلة مـا بعد الامبريالية ماضيهم في أعماقهم ــ ندوبا لجراح مذلة، وتحريضا على (خلق) ممـارسات مختلفـة ورؤى للماضي منقحة مـن حيث الطاقة ، تنـزع نحو مستقبل ما بعـد استعماري، وتجارب قابلة بـالحاح لاعـادة التـأويـل والتـوزيع والمركـزة ، فيهـا ينطـق الاصلاني الـذي كان سـابقا صـامتا ويمارس الفعـل على أرض استعـادها كجـزء مـن حركـة مقـاومة شـاملـة من المستعمـر المستوطن.»

٥ – وآخر مكونات الجهاز التصوري التحليلي التي تتبرعم في الاستشراق وتتبلور حادة الوضوح هنا مفهوم الدنيوية. وكثير من عمل سعيد النقدي منخرط في هذا الاطار ، ومبني على هذا المفهوم ، وهـو يبرز منذ عنـوان كتابـه النقـدي «العالم ، النـص ، والناقـد» (١٩٨٣)، الذي يلفـت النظر بتقـديمه لـــ «العالم» على كـلا النص والناقد، بقدر ما يتميز باختفاء المؤلف الخالق للنص منه. العالم ذو أولوية ، ودنيوية العالم هي جوهـر كينونته. رغم البعد الروحي في لهجة سعيد التي تضمخ المقاطـع الأخيرة التي اقتبستها قبل قليل، والتي تشكل خاتمة «الثقافة والامبريالية»، وهو أمر دال بحق، فإن إصراره لا يهن ولا يلين على أن العـالم الـذي نعيـش فيـه يجب أن يعاش، ويفهم، ويدرس، في دنيويتـه ، لا في آخريته، وأن الأدب وكل أشكال النشاط الانساني منخرطة في هذه الـدنيوية. وقد يبدو هذا المفهوم مـن جانب أو آخر منتميـا الى التأويل المادي للتاريـخ، لكنه أكثر نبـلا ، وجاذبيـة ، ويسمـح بقـدر أعلى من الادراج لما هـو غير مادي تحديـدا، وبصورة مباشرة . ولعل المقطعين اللـذين يكتبهما سعيد عـن هذا الانخـراط الدنيـوي أن يجسدا بعـض رؤيته لهذا

التكوين الجوهري لوجودنا الانساني، من جهة وللثقافة والمنتجات الابداعية، بما فيها العمل النقدي، وعمله هو جزء منه، من جهة أخرى هاهما:

٥ – ١ «وإن هذا كله لتحديد باتر مغال لما تعلمناه عن الثقافة – عن إنتاجيتها، وتنوع مكوناتها، وطاقاتها النقدية التي كثيرا ما تكون متناقضة، وعن خصائصها الضدية جذريا، وفوق كل شيء دنيويتها الثرية وتواطؤها مع كلا الفتح الامبريالي والتحرير».

٥ – ٢ «ترى ما هو النمط الجديد أو الأكثر جدة من السياسات الفكرية والثقافية الذي تقتضيه هذه العالمية؟ وما هي التحولات والتشخصنات المغيرة الهامة التي ينبغي أن تطرأ على أفكارنا المحددة تحديدا تقليديا ومتجذرا في التمركزية الأوروبية عن الكاتب والمثقف والناقد؟ إن الانجليزية والفرنسية لغتان عالميتان، وإن منطق الحدود والجواهر المتحاربة منطق شمولي مكل، ولذلك ينبغي أن نبدأ بالاقرار بأن خريطة العالم ليس فيها فضاءات أو جواهر، أو امتيازات مكرسة إلهيا أو مذهبيا. ومع ذلك فان بوسعنا أن نتحدث عن فضاء علماني دنيوي، وعن تواريخ مشكلة مبتناة من قبل الانسان ومتبادلة الاعتماد، قابلة في الاساس لان تعرف، وإن لم يكن ذلك من خلال النظريات الجليلة الكبرى والتكلية (التحويل الى كليات) المنتظمة المطردة. عبر هذا الكتاب كله، مازلت أردد أن التجربة الانسانية منسوجة بدقة، ومكثفة وقابلة للوصول اليها الى درجة تغنيها عن قوى فاعلة ذات تاريخية أو ذا – دنيوية لاضاءتها وإيضاحها. وأنا أتحدث عن طريقة لاعتبار عالمنا قابلا بسلاسة للاكتناه والاستنطاق دون مفاتيح سحرية، أو معاضلات مصطلحية وأدوات خاصة، أو ممارسات محجبة.

نحن بحاجة الى منسق مختلف وابتكاري للبحث في الانسانيات، إن بوسع الباحثين أن ينخرطوا صراحة في سياسات الحاضر ومشاغله – بعيون مفتوحة وحيوية تحليلية صارمة و(حاملين) القيم الاجتماعية اللائقة لأولئك المعنيين لا ببقاء إقطاعية في حقل دراسي معين أو بقاء نقابة، و لابقاء هوية تحكمية متلاعبة مثل «الهند» أو «امريكا» بل بتحسين الحياة وتنميتها الخالية من الاكراه في مجتمع يكافح من أجل أن يحيا بين مجتمعات أخرى. ولا ينبغي على المرء أن يقلل من صعوبة أو قدر الحفريات الخلاقة المطلوبة في عمل من هذا النوع. إن المرء لا يبحث عن جواهر فذة الأصالة، إما لترميمها أو موضعتها في مكان ذي شرف لا يرقى اليه التجريح.

ولقد أغراني تركيز سعيد الحاد على مفهوم الدنيوية بأن أعيد ترجمة المصطلح "Secular" الذي يشيع الحديث عنه في العربية باستخدام «العلمانية»، واستخدام مصطلح «الدنيوية» بدلا من «العلمانية»، خصوصا في عنوان القسم الخامس من الفصل الأول من هذا الكتاب، ذلك أن كلمة العلمانية سيئة الصياغة، وملتبسة الدلالات، ومعظم الناس يظنونها «العلمانية» فتختلط في أذهانهم علاقات أساسية مثل علاقة «العلم» بـ «الدين»، وتكون لها عقابيل مؤذية بحق.

٦ – لكن المفهوم المركزي في منهج سعيد تحليليا على مستوى ما يريد طرحه فكريا عن العلاقة بين المجتمعات والثقافات، هو دون ريب مفهوم القراءة الطباقية، والتأويل الطباقي، من سوء الحظ إن مصطلح «الطباق» المستخدم في العربية لترجمة الـ "Contrapuntal"، (والـ Counterpoint) – مصطلح سعيد المأخوذ من الموسيقى (وهو موسيقي ممتاز يقدم عروضا عامة، وبين كتبه الهامة كتاب في الموسيقى هو (Musical Elaborations) – مصطلح التباسي من جهة، ومتخصص جدا موسيقيا بحيث يغيب مدلوله عن القارىء العادي، من جهة أخرى في النقد العربي القديم استخدم ابن المعتز الطباق ليشير الى علاقة تضاد دلالي بين الكلمات، مثل ضحك، بكى؛ أبيض، أسود؛ طويل، قصير (ومن الشيق أنه اعتبره من مكونات البديع الخمسة). وجاء بعده نقاد آخرون ليستعملوا مصطلحات مثل المقابلة والمطابقة لوصف حالات مختلفة من علاقة التضاد بين الكلمات أو الأفكار والمعاني. لكن جذر الفعل يعني أيضا التماثل والتشابه والتراسل، كما في طبق، وطابق وتطابق الأمران. ولقد شعرت برغبة حادة في إعادة ترجمة الـ "Contrapuntal" بمصطلح جديد لكي يزول الالتباس منه، فيتضح مفهوم سعيد الجوهري بالنسبة لمنهجه وعمله بأسرهما. غير أنني حتى الآن لم أوفق الى ايجاد مصطلح بديل واف ولذلك استخدمت عبارة «القراءة الطباقية» آملا أن تكون تعليقاتي عليها كافية لتوضيح المصطلح والمفهوم. وليس بوسعي أن أشرح المفهوم بأفضل من شرح المؤلف له، مسبوقا بتحديد موسيقي مأخوذ من قاموس "Penguin" الجديد للموسيقى:

«الاستعمال المتزامن للحنين (ميلودي) أو أكثر لانتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح بالقول عن أحد الألحان إنه النقطة المضادة ل، أو في حالة تضاد مع لحن آخر. وهكذا فان التضاد المزدوج هو أن يكون لحنان، أحدهما فوق الآخر، قابلين لتبادل موقعيهما، ومثل ذلك التضاد الثلاثي والرباعي الخ..»

ومن الواضح أن كلمة «تضاد» هنا يمكن أن تبدل في العربية بالمصطلح المحدد «طباق» وها هو ذا شرح سعيد للمفهوم في مكانين من هذا الكتاب:

٦ – ١ «حين نعود بالنظر الى سجل المحفوظات الامبريالي، نأخذ بقراءته لا واحديا، بل طباقيا، بوعي متأين لكلا التاريخ الحواضري الذي يتم سرده وتلك التواريخ الأخرى التي يعمل ضدها (ومعها «أيضا») الانشاء المسيطر في النقطة الطباقية للموسيقى العريقة «الكلاسيكية» الغربية، تتبارى وتتصادم موضوعات متنوعة أحدها مع الأخرى، دون أن يكون لأي منها دور امتيازي إلا بصورة مشروطة مؤقتة؛ ومع ذلك يكون في التعدد النغمي الناتج تلاؤم ونظام، تفاعل منظم يشتق من الموضوعات (ذاتها)، لا من مبدأ لحني «ميلودي» صارم أو

شكلي يقع خارج العمل. وفي اعتقادي أننا نستطيع، بالطريقة ذاتها ،أن نقرأ الروايات الانجليزية ، مثـلا التي يتشكل تعالقها (المقموع عادة الى درجة غالبـة) مع ، لنقل، جزر الهند الغربيـة أو الهند، بل لعله أيضا يتحتم ويتقرر ، بالتاريخ المحدد للاستعمار، والمقاومة ، وأخيرا القومية الأصلانية عندئذ تنبثـق سرديات بديلة أو جديدة، وتصبح ذواتا مؤسسة أو مستقرة إنشائيا».

٦ – ٢ بمصطلحات عملية تعني القراءة الطباقية كما أسميتها قراءة النـص بفهم لما هو مشبوك حين يظهـر مؤلف مـا، مثلا، أن مزرعة استعماريـة لقصب السكر تعايـن بوصفها هامـة بالنسبة لعملية الحفـاظ على أسلوب معين للحياة في انجلترا. وعـلاوة، فإن هذه [1]، مثل جميـع النصوص الأدبية، ليسـت مقيدة ببـداياتها ونهاياتها التـاريخية الشكلية. إن الاحالات الى أستراليـا في «دافيد كوبرفيلـد» والى الهند في «جين أير» لتصاغ لأنها يمكـن أن تصاغ، لأن قوة بريطانيا (لا وهم الروائي فقط) جعلت الاحالة العابرة الى هذه المصادرات الضخمة ممكنـة ؛ غير أن الدروس الأخرى الأبعد مـن ذلك لا تقـل سـلامـة وصدقـا: أن هـذه المستعمـرات قد تـم تحريرها لاحقا من الحكم المبـاشر وغير المباشر، وهي عملية بدأت وانتشرت حين كان البريطانيون (أو الفـرنسيون أو البرتغاليون أو الألمان الـخ) ما يـزالون هنـاك، مـع أنها كجزء مـن السعي لقمـع القوميـات الاصلانيـة لم تلق الا اهتماما عـابرا بها مـن آن لآخر. والنقطة (التي أثيرهـا) هي أن القراءة الطباقية ينبغـي أن تدخل في حسابها كلتا العمليتين العمليـة الامبريالية ، وعملية المقـاومة لها ، ويمكن أن يتم ذلـك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمـل ما تم ذات يوم إقصاؤه بـالقوة ـ (وهو) في (روايـة) الغريب، مثلا، التـاريخ السابـق بأسره لاستعمار فرنسا وتـدميرها للدولة الجزائريـة ثم الظهـور الـلاحـق لجزائر مستقلـة (اتخذ منهـا كـامـو مـوقـف المعارض).

٧ – كل هـذه المنطلقات التصـورية تـدخل في تكـوين منهـج سعيد في فهم العـلاقة بين الامبريالية والاستعمار وضحـاياهما ، أي فهم العالم الذي نعيش فيه، لأنـه عالم صنعته الامبريالية التي «لم ينج منها شيء»، بعبـارة سعيد. وتنصهر هذه المقـومات أيضا لتشكل منهجه في التعامل مـع النص الأدبي، تعاملا مثيرا ، يتجاوز المنهج الاستئوالي الصومعي المغلق، ومـا يراه فكرا هزيلا فيما بعد البنيويـة وما بعد الحداثة ، كما يتجـاوز ما هو متـأصل في التراث الغني للفكـر الاجتماعي وللماركسية بشكـل خاص، من مفـاهيم ساذجة، وربط انعكاسي للعمل الأدبي بسياقه الاجتماعي، ومن جهة، من نضج في التعامل لكنه قصـور صاعق في تحديد السياق الفعلي للعمل الثقافي، كما هـو الحال لدى نقاد يجلهم سعيد مثـل ريموند وليمز، ومـاركسيي النهج ، لكنهـم يحصرون مجال فهم الأدب في سياق محلي مباشر ويخفقـون في إدراك أهمية التجربة الامبريـالية والاستعمارية في تكويـن السياق الفعلي للعمل الأدبي ـ والـرواية الأوروبية خاصة من جهة أخرى وسعيد متفرد في هذا النهج الذي يشكل علامـة مائزة لحضوره النقدي في العـالم، لا في النقد الأدبي فقط، بـل في النقد الاجتماعي، السيـاسي، الثقافي أيضا .وتـدخل في تكوين هذا المنهج ، كما أشرت، درجة عاليـة من الوعي لخصوصية النتـاج الأدبي وعبقريـة كل عمـل فرد، ولأهميـة التقنية، واللغـة والتشكيل البنيوي الكلي. ولا أجد طريقـة أوفى لايضاح ما أصفه في عمله مـن اقتباس واحد من الاقسـام اللبابية في هـذا الكتاب يشرح للقارىء بدقة على مستوى نظري هذا المنهج الجديد هوذا يقول:

٧ – ١ «لكل نص عبقريته الخاصـة ، كما أن لكل إقليم جغرافي في العالم عبقـريته، بتجاربه المتقـاطعة الخاصة، وبتواريـخ النزاع المتداخلة الخاصة فيه. ويمكن إقامة تمييز مفيد، فيما يخص العمل الثقافي، بين الخصوصية والسيـادة (أو الحصرية التنسكية). ومن الجلي أنه لا ينبغي لأي قراءة أن تعمم الى درجة إلغاء هوية نص ما، أو كاتـب ما ، أو حركـة ما . لكن بالمعيـار نفسه، ينبغي أن تـدخل القراءة في الاعتبار أن ما كان مؤكدا، أو بدا أنه مؤكد بالنسبة لعمل ما أو مؤلف ما ، قد يكون أصبح عرضة للخلاف. إن هند كبلنغ، في «كيم» ، لها خصيصـة من الـديمومـة والحتمية تنتمـي لا الى تلك الـرواية المدهشـة وحسـب بل الى الهنـد البريطـانيـة، تاريخهـا ، وإدارييها، والمنافحين عنهـا، والى ما لا يقل أهمية وهـو الهند التي حارب مـن أجلها القـوميون الهنـود لأنها وطنهم الـذي ينبغي أن يستعاد ، وبتقـديم مسرد لهذه السلسلة من الضغـوط والضغوط المضادة في هند كبلنغ، نفهم العملية الامبريـالية نفسها كما يتعالق معهـا العمل الفنـي العظيـم. كما نفهم عمليـة المقـاومـة اللاحقـة للامبريـالية. في قـراءة نص مـا ينبغي على المرء أن يفتحـه لكل مـا اندرج فيه وما أقصاه مؤلفه عنه. إن كل عمل ثقافي هو رؤيا للحظة ما، وعلينـا أن نقحم هـذه الرؤيـا تجاوريا مـع الرؤى التنقيحيـة المتنوعة التي استثارتها فيما بعد ـ في هذه الحالة، التجارب القومية لهند ما بعد الاستقلال.

وإضـافة ، فـإن على المرء أن يـربـط بنيات القصـة المسرودة بالأفكار، والتصورات والتجارب التي منها تمتاح الدعم، إن أفارقة كونراد، مثلا يطلعون من مكتبة ضخمة لـــ الافريقانية، بوجه من الكلام ، كما مـن تجارب كونـراد الشخصية. ليـس ثمة مـن شيء اسمــه التجربـة المباشرة ، أو الانعكـاس، للعالم في لغـة نص. لقـد تأثـرت انطباعـات كونـراد عن افـريقيا بشكـل حتمي بمخـزون المأثورات الشعبيـة وبالكتـابات عـن افريقيـا، التي يلمـح اليها في (كتابه) «سجل شخصي» ؛ وما يقدمـه في قلب الظلام" هو حصيلة انطباعـاته عـن تلك النصـوص متفاعلة تفـاعلا خـلاقا الى جـانب مقتضايات السرد وأعرافه، وعبقريته وتاريخه الخاصين المتميزين . وأن يقال عن هذا المزيج خارق الثراء إنه «يعكس» افريقيا أو حتى إنه يعكـس تجربة لافريقيـا، هو قول نـوعا مـا جبان، وبالتـأكيد مضلل. فما لدينـا في «قلب الظلام» ـ وهو عمـل ذو تأثير ضخم، إذ إنه قد استفز العـديد من القراءات والصور ـ هـو افريقيا مسيسة' ومشبعـة عقائديـا، كـانـت لنوايـا وأغـراض مـا المكان المؤبـرط

(imperialized) ، بكل تلك المصالح والأفكار الفاعلة فيها بشراسة لا مجرد «انعكاس» تصويري (فوتوغرافي) أدبي لافريقيا.

قد يكون ما أقـوله صياغة متطرفة للمسـألة ، لكنني أريد أن أقر النقطة (الهامة) وهي أن «قلب الظلام» والصورة التي تبلورها لافريقيا ليست فقط أبعد مـا يمكن عن كونها مجرد «أدب، بل هي الى درجة خـارقة متعـالقة منشبكة في ، وجـزء عضوي بحـق من «التزاحم بالمناكب على افريقيا» الـذي كان معاصرا لتأليف كونراد. صحيح أن جمهـور كونراد كـان صغيراجدا، وصحيح أيضـا أنه كـان حـاد النقـد لـلاستعمار البلجيكي ، لكـن بـالنسبـة لمعظـم الأوروبيين، كانـت قراءة نص متشيء نـوعا مثل «قلـب الظلام» في الكثير من الحالات أشـد النقاط التـي يبلغونها قربـا من افـريقيا، وبهذا المعنـى المحـدود فقـد كانـت جـزءا مـن السعـي الأوروبي للتشبث بـافريقيـا، والتفكير بها، والتخطيط لها . أن يمثـل (المرء) افـريقيا يعنـي أن يـدخل (حلبـة) الصراع على افـريقيا، المرتبطـة بصورة حتمية بما حدث فيما بعد مـن مقاومة وفكفكة للاستعمار وما إليهما.

إن الأعمال الأدبية ، خصـوصـا تلـك التي يكـون موضـوعها الصريح الامبراطـورية، لها طبعيا، جـانب مشوش بـل حتى عصيّ على التنـاول في إطار مشهـدي سيـاسي محفوف بـــ(المشكلات؟) ومشحون (عاطفيا؟) الى درجة عاليـة من الكثافة لكن أعمالا أدبية مثـل قلب الظـلام هـي، رغم مـا فيها مـن التعقيـد البالـغ، تقطير وتبسيـط أو طقم مـن الخيـارات التي اختـاره مـؤلـف ما ، أقـل تشوشا واختلاطا بكثير من الـواقع. ولن يكون عادلا أن نفكر بها كتجريدات ، رغـم أن مفتريات [٢] مثل «قلـب الظلام» قد صـاغها مؤلفـوها بدرجـة من الإحكام، وتـأملها قـراؤها بقدر مـن القلق جعـلاها تـلائم ضرورات السرد الذي يمارس ، نتيجـة لذلـك كما ينبغي أن نضيـف دخولا عـالي التخصص الى (حلبـة)الصراع من أجل افريقيا.

إن نصـا على هذه الـدرجـة مـن الهجنة والعكـرة، والتعقيـد ليتطلب انتبـاها يقظـا في (عملية) تأويلـه. لقد كـانت الامبريـالية الحديثة من الكونية والشمولية بحيث لم ينج فعليا منها شيء! والى جانب ذلك، فإن تنافس القرن التاسع عشر حول الامبراطورية كما قلت سابقا، ما يزال مستمرا اليوم. ولذلك فإن النظر أو عدم النظر الى الروابط بين النصوص الثقافية والامبريالية يعني اتخاذ موقف هو في حقيقة الأمـر متخذ ـ إما أن نـدرس الصلة من أجل نقـدها والتفكير ببدائل لها ، أو ألا ندرسـهـا من أجل أن نتركها مـاثلة، غير ممحصـة على افتراض، دونما تغيير. وأحـد أسباب كتـابتـي لهذا الكتاب هو أن أظهـر الى أي مدى اتسع البحث عـن، والانشغال بـ، والوعـي لـ السيطرة على مـا وراء البحار ـ لا في (أعمال) كـونراد فقـط بل لـدى أشخـاص لا نفكـر بهم عمليا في هـذا المعـرض على الاطلاق ،مثل ثـاكري أوستن ـ وكـم هو مثار وهـام للنـاقد التنبه لهذه المادة لا للأسباب السياسية الـواضحة فحسب بل أيضا لأن هذا النوع المحدد من الاهتمام كما مازلت أحتج ، يتيح للقاريء أن يؤول الأعمال المكنونـة للقرنين التاسـع عشر والعشريـن باهتمام مشبوك منخرط من جديد».

٧ – ٢ «إن طريقتـي هي أن أركز بقـدر المستطاع على أعمال فردية، أن أقرأها أولا كنتـاج عظيم للخيال الخلاق أو التأويلي، ثم أن أجلو كونها جزءا من العلاقـة بين الثقافة والامبراطورية. أنا لا أومن أن المؤلفين يتحددون بصـورة آلية (ميكانيكية) بـالعقائدية (الأيديولوجيا) ، أو الطبقة أو التاريخ الاقتصادي بيد أن المؤلفين، كما أؤمن، كـائنون الى حد بعيـد في تاريخ مجتمعـاتهم، يشكلون ويتشكلـون بذلـك التـاريخ وبتجـربتهـم الاجتماعيـة بدرجـات متفـاوتة. إن الثقـافة والأشكـال الجمالاتية التـي تنطوي عليهـا لتشتق من التجربة التاريخيـة ،وهي في واقع الأمر أحد المواضيع الرئيسية لهذا الكتاب».

٨ – أما أبعـد المنطلقات التصـورية الجديـدة في عمل سعيـد خطورة وخـلافية، في تقـديري ، فهـو مفهوم الهجنـة/ التوليـد، والعـلاقـة بينـه وبين الهويـة المحصلبـة ، وسيـاسـات الهويـة، واللاانتماء والروح المرتحلـة ،وتجربة المنفى ، التي تنفح كتـاباته الآن بشيء لم يكـن قد تبرعـم أو بزغ في «الاستشراق» وكتـاباتـه التـالية لـه مباشرة إنـه هنـا مناويء شرس للهـويات المحصلبـة، الانفصاليـة التي تصنف نفسها نقيضـا للآخر، وتقيـم الحواجز بينها وبين العالم، سـواء أكانت هذه الهويات تتحـدد في سياسات الهوية عند المرأة، أو الذكر ، أو الغـربي ، أو العربي، أو ا الاسلامي أو المسيحي أو اليهودي، فهو يرى مفهوم الهوية سكونيا، ويبحث عن الطاقات التي تحرر النفس والثقافة منه:

«... مبدأ الهوية، وهو مبدأ سكوني أساسا يشكل لباب الفكر الثقافي خـلال العهد الامبريـالي . إن الفكرة الـوحيدة التـي لم يكد يمسها التغير إطلاقا ، عبر التبادلات التي بدأت بانتظام قبل نصف ألـف من الـزمن بين الأوروبيين و«آخـريهم» هـي أن ثمة شيئـا (جوهـرانيا) هـو «نحن» وشيئا هـو «هم»، وكـل منهما مستقر تماما ، جلي، مبين لذاته وشاهد على ذاته بشكل حصين منيع. وهو انقسام يعـود (تاريخيـا) كما ناقشتـه في «الاستشراق»، الى الفكر اليوناني عـن البرابرة؛ لكن أيا كـان من ابتكر هذا النـوع من فكر «الهوية» فانه مع حلول القرن التاسع عشر كان قد أصبح العلامة المميزة للثقافـات الامبريالية إضافـة الى تلك الثقافات التـي كانت تسعى الى مقاومة التطاولات العدولانية الأوروبية عليها.

نحن ما نزال ورثة الأسلوب الذي يتحدد المرء تبعا له بالأمة، الأمة التـي تستقي ، هي بدورهـا ، سلطتها من تـراث يفترض أنه مستمر دونما انقطاع. ولقد أفرز هذا الانشغال بالهوية الثقافية في الولايات المتحـدة، النزاع حول الكتب والثقافـات والسلطات التي تشكل تراثـ «نا». إن محاولة قول إن هذا الكتاب أو ذاك هو (أو ما هو) جزء من تراثـ«نا» هي ، بصورة عامة، إحدى أكثـر ما يمكن تخيله من ممارسات إنضابا للحيوية. وإضافة، فإن ما تؤدي إليه

من تجاوزات وإفراط أكثر تواترا بكثير مما تسهم به من دقة تاريخية. فلأعلن اذن من أجل التاريخ انني لا أطيق الموقف الذي يقول «نحن» ينبغي أن ننشغل فقط أو بشكل رئيسي بما هو «لنا»، بأكثر مما أقر ردود الفعل ضد هذا الموقف التي تقتضي من العرب (مثلا)، أن يقرأوا الكتب العربية ويستخدموا الطرق العربية، وما الى ذلك. إن بيتهوفن، كما اعتاد سي .ال.آر. جيمس أن يقول، ينتمي الى أهل جزر الهند الغربية بقدر ما ينتمي الى الألمان، لأن موسيقاه الآن جزء من الميراث الانساني.

بيد أن الانشغال العقائدي بالهوية متشابك ومتعالق، بصورة يتفهمها المرء تماما، بمصالح وبرامج أهداف لفئات عديدة - ليست كلها أقليات مضطهدة - تود أن ترتب أولوياتها بما يعكس هذه المصالح. ولأن قدرا كبيرا من هذا الكتاب يدور حول ما ينبغي أن نقرأه من التاريخ قريب العهد وكيف نقرأه، فإنني سأوجز ما لدي من أفكار هنا إيجازا سريعا قبل أن يكون بوسعنا أن نتفق على ما تتألف منه الهوية الأمريكية، ينبغي أن نسلم بأن الهوية الأمريكية، من حيث هي مجتمع من الهجرات الاستيطانية المروكبة على خرائب حضور أصلاني كبير القدر، هي هوية متنوعة الى درجة يستحيل معها أن تكون شيئا موحدا واحديا متجانسا؛ وبالفعل فإن المعركة (القائمة) داخلها تدور بين دعاة الهوية الواحدية وأولئك الذين يرون الكل كلا متشابكا معقدا لكنه ليس موحدا تفصيليا. وتنطوي هذه الضدية على منظورين متباينين. وعلمين للتأريخ متباينين. أحدهما خطي وإضوائي إلتهامي، والآخر طباقي وكثيرا ما يكون لا مستقرا قلقا رحلا.

ومنظومتي (هنا) هي أن المنظور الثاني فقط ذو حساسية تامة لحقيقة التجربة التاريخية. إن جميع الثقافات، جزئيا بسبب (تجربة) الامبراطورية، منشبكة احداها في الاخريات ليس بينها ثقافة منفردة ونقية محض، بل كلها مهجنة مولدة متخالطة متمايزة الى درجة فائقة وغير واحدية وإن هذا ليصدق على الولايات المتحدة المعاصرة بقدر ما يصدق على العالم العربي الحديث، حيث قيل الكثير، على التوالي في كل حالة، عن أخطار «اللاأمريكانية» وعن التهديدات (الموجهة) لـ «العروبة». إن القومية الاستدفاعية، القائمة على رد الفعل، بل حتى الارتيابية (المصابة بخبل الريبة) كثيرا ماتحاك، للأسف، في صلب نسيج التعليم والتربية، حيث يلقن الأطفال، كما يلقن من يكبرونهم في السن من الطلبة، أن يجلّوا ويحتفوا بفذاذة تراث «هم» (عادة وبطريقة بغيضة على حساب تراثات الآخرين). وإن هذا الكتاب لموجه الى مثل هذه الأشكال من التعليم والفكر المفرغة من النقد والتفكير كتصحيح وتقويم، وكبديل صبور، وكإمكانية استكشافية صراحة.»

٩ - وفي موقعه الانساني المشبوب، يرى سعيد بعينين نسريتين الانفصامات التي تنشأ والحواجز التي تنصب، والهويات والسرديات التي تخترع، وكلها معمق للتنافر والنزاع والصراعات الاحتدامية بين الانسان والانسان، والمجتمع والثقافة وغيرهما. ويرى ذلك كله نتيجة للامبريالية والاستعمار، ثم يراه متجسدا بوضوح جارح في المنتجات الاختلاقية الفنية والابداعية لكلا الطرفين، على جانبي ما يسميه «الفالق الامبريالي». هوذا يرسم بعض خطوطه العامة.

«إن هذا النظام العالمي، الذي ينتج ويفصح عن الثقافة، والاقتصاد والقوة السياسية جنبا الى جنب مع معاملاتها (Coefficients) [٣] العسكرية والسكانية ليملك ميلا مؤسساتيا لانتاج صور عبر قومية خارجة على المقياس تمارس الآن إعادة توجيه كلا الانشاء الاجتماعي والعملية الاجتماعية العالميين. خذ على سبيل المثال ظهور «الارهاب» و«الأصولية» مصطلحين مفتاحين في الـ ١٩٨٠ ات. أولا، لا يكاد يكون بوسعك أن تبدأ (في الفضاء العام الذي يشكله الانشاء العالمي) في تحليل النزاعات السياسية بين السنة والشيعة، أو الأكراد والعراقيين، أو التاميل والسنهاليين أو السيخ والهندوسيين - والقائمة طويلة - دون أن تضطر في نهاية المطاف للجوء الى فصلات وصور «الارهاب» و«الأصولية» التي اشتقت كليا من الشواغل والمصانع الفكرية في المراكز الحواضرية مثل واشنطن ولندن، وإنها لصور مخيفة تفتقر الى المحتوى التمييزي والتحديد، بيد أنها تدل على القوة والاستحسان الاخلاقيين لكل من يستخدمها، وعلى الاستدفاعية والتجريم الاخلاقيين لكل من تشير اليه وتخصصه. ولقد قام هذان التقليصان العملاقان باستنفار الجيوش وتعبئتها كما استنفرا وعبأ المجتمعات المتبعثرة. وليس بالامكان، في رأيي، فهم ردة فعل ايران الرسمية لرواية رشدي، أو الحماسة غير الرسمية له في المنجمعات الاسلامية في الغرب، أو التعبير الخاص والعام عن السخط العنيف في الغرب ضد الفتوى، دون الاشارة الى المنطق العام والافصاحات وردود الفعل الجزئية الصغيرة التي أطلقها من عقالها النظام الطاغي الذي مازلت أسعى الى وصفه.

وهكذا يكون أنه في مجتمعات القراء المنفتحة والمعنية، مثلا، بظهور أدب انكلوفوني أو فرانكوفوني في مرحلة ما بعد الاستعمار، لا توجه الشخصات المتبطنة وتتحكم بها الاكتناهات الاستئوالية، أو الحدس المتعاطف المثقف، أو القراءة التي تستند الى اطلاع واسع، بل عمليات أكثر خشونة وأشد أدواتية هدفها تعبئة الموافقة والاقرار، واجتثاث الانشقاق والمروق، وتشجيع حمية وطنية تكاد تكون، حرفيا، عمياء وبوسائل كهذه تضمن إمكانية حكم اعداد كبيرة من البشر تقمع (أو تخدر) طموحاتها الى الديمقراطية والتعبير، وهي طموحات تملك طاقة التعويق والتعطيل في مجتمعات الجماهير بما في ذلك طبعا، الغربية منها.

إن الخوف والرعب اللذين تولدهما الصور الضخمة بمقياس مفرط لـ «الارهاب» و«الأصولية» - ولتسمها شخوصا لمتخيل عالمي أو عبر قومي مكون من شياطين أجانب - ليسرعان انضواء الفرد وخضوعه للمعايير المهيمنة في اللحظة الراهنة. ويصدق هذا

على المجتمعات ما بعد الاستعمارية الجديدة بقدر ما يصدق على الغرب عامة والولايات المتحدة بشكل خاص. وهكذا فأن يعارض المرء الشذوذية والتطرف المتأصلين في الارهاب والأصولية - والمثل الذي أقدمه لا ينطوي إلا على قدر ضئيل من المحاكاة الساخرة - يعني أيضا تعضيد الاعتدال، والعقلانية والمركزية التنفيذية لروحية جمعية غامضة التحديد «غربية» (أو فيما عدا ذلك محلية ومفترضة بحمية وطنية) . والمفارقة اللاذعة هي أن هذا المحرك الحيوي، بدلا من أن يمنح الروحية الغربية الثقة بالنفس والشعور بالسوائية الآمنة اللذين يرتبطان في أذهاننا بـ (امتلاك) الامتيازات والاستقامة، فإنه ينفحـ«نا» بغضب وروح استدفاعية حقانيين يبدو من خلالها «الآخرون» في النهاية أعداء، عاقدي العزم على تدمير حضارتنا ونهجنا في الحياة .

إن ما قدمته لا يعدو أن يكون خطاطة (اسكتش) سريعة للكيفية التي تقوم بها هذه الأنساق من السننية الاكراهية وتعظيم الذات بمزيد من التدعيم لقوة الاقرار غير المحصص والمذهب غير القابل للتحدي. ولأن هذين يرهفان ويوصل بهما الى درجة الكمال ببطء مع مرور الزمن وعبر قدر كبير من التكرار، فإن الرد عليهما من قبل الأعداء المخصوصين يأتي، للأسف بنهائية مطابقة . وهكذا يقوم المسلمون ، والافارقة، والهنود واليابانيون بمصطلحاتهم الجاهزة الخاصة، ومن داخل أمكنتهم المحلية المهددة، بمهاجمة الغرب، أو الأمركة أو الامبريالية بقدر من العناية بالتفاصيل، والتفريق النقدي، والتمييز والامتياز، لا يربو على ما كان الغرب قد أسبغه عليهم، والأمر ذاته ينطبق على الأمريكيين، الذين تقارب الحمية الوطنية بالنسبة اليهم درجة الالوهية . وإن هذا في نهاية المطاف لمحرك حيوي عبثي لا عقلانية فيه فأيا كانت الأهداف التي تسعى إليها حروب الحدود «فإن هذه الحروب مفقرة موهنة. ينبغي على المرء أن ينضم الى الفئة البدئية أو المكونة ؛ أو يقبل باعتباره آخر تابعا ومنضويا، مقاما دونيا؛ أو ينبغي عليه أن يحارب حتى الموت.

وإن هذه الحروب الحدودية لتعبير عن عمليات خلق الجواهر - أفرقة الافريقي ، شرقنة الشرقي، غربنة الغربي، أمركة الأمريكي ، لزمن غير محدود ودون أن يكون ثمة من بديل (إذ أن الجوهر الافريقي والشرقي والغربي، لا يمكن إلا أن يظل جوهرا) - وذلك نسق ما يزال ينقل محمولا من عهد الامبريالية التقليدية (الكلاسيكية) وأنظمتها.

١٠ - ونقيضا لهذه الهويات العزلوية المتشبثة بتاريخ متخيل، وذات متوهمة، وسرديات مختلفة ، يؤسس سعيد روح الهيام بالانسان، والتهيام والترحال ، والانسراب الى العالم دون قيود أو حدود، روح الانخلاع من نقطة ثابتة ، وانتماء واحد متحجر وتاريخ متناسق عضوي يتصور له الكمال، ويرحل في تناقضات العالم ولا تجانسية الثقافات والمجتمعات، ويتلمس تبرعم الطاقات والقوى الجديدة التي تعد بثقافات مغايرة ، وروح أعظم ثراء في نزوعها الانساني ولعل في المقاطع التالية ما يكفي لتجسيد هذه الروح الجديدة في عمله:

«كل هذه الطاقات - المضادة الهجينة ، الفاعلة في العديد من الميادين، والأفراد ، واللحظات توفر منجمعا أو ثقافة تتكون من إشارات وممارسات معادية للنظام لا حصر لها، لوجود إنساني جماعي (لا مذاهب ولا نظريات مكتملة) غير قائم على الإرغام والسيطرة ولقد كانت (هذه الطاقات) وقودا لانتفاضات الـ١٩٨٠ ات ، التي تحدثت عنها سابقا ، إن الصورة السلطوية، الارغامية ، للامبراطورية، التي تسللت الى ، وسيطرت على الكثير من اجراءات الاتقان المتميز الفكري التي تحتل مكانة مركزية في الثقافة الحديثة، لتجد نقيضها في الانقطاعات القابلة للتجديد، التي تكاد تكون رياضية الروح، للمشوبات الفكرية والدنيوية - الاجناس الخليطة، الجمع غير المتوقع بين التقليد والجدة، التجارب السياسية القائمة على منجمعات من الجهد والتأويل (بالمعنى الأوسع للكلمة) بدلا من الطبقات أو شركات الملكية والمصادرة والقوة .

إنني لأجد نفسي أعود مرة بعد مرة الى مقطع شابح الجمال لهوغو أف سان فكتور، وهو راهب ساكسوني عاش في القرن الثاني عشر:

«إنه لذلك لمصدر فضيلة عظيمة للعقل المجرب أن يتعلم، شيئا فشيئا أولا أن يتغير في الأمور المرئية والزائلة، من أجل أن يكون قادرا بعد ذلك على أن يخلفها وراءه تماما. إن المرء الذي يجد وطنه حلوا ما يزال مبتدئا غضا؛ أما من يكون له كل ثرى مثل بلده الاصلاني فلقد اشتد عوده ؛ لكن الكامل هو الذي يكون العالم كله بالنسبة له مكانا اجنبيا وان الروح اليافع قد ركز حبه على بقعة واحدة من العالم؛ والشخص القوي قد نشر حبه على الأمكنة كلها ؛ أما الرجل الكامل فقد أطفأ شعلة حبه».

يقتبس إريك أويرباخ، الباحث الألماني العظيم الذي قضى سنوات الحرب العالمية الثانية منفيا في تركيا، هذا المقطع أنموذجا لكل من يرغب - رجلا أو امرأة - في تجاوز مقيدات الحدود الامبريالية ، أو القومية، أو الاقاليمية. عبر هذا الموقف وحسب يقدر المؤرخ ، مثلا ، أن يشرع في فهم التجربة الانسانية ومدوناتها المكتوبة بكل تنوعها وخصوصيتها ؛ ومن غير ذلك يبقى المرء ملتزما بالاقصاءات وردود الفعل المتحيزة أكثر مما هو ملتزم بالحرية السلبية للمعرفة الحقيقية. لكن لاحظ أن هوغو يوضح مرتين أن الشخص «القوي» أو «الكامل» يحقق استقلاله وتجرده بالعمل من خلال الالتصاقات والتعالقات لا برفضها، إن المنفى مسند الى وجود موطن المرء الاصلاني وحبه له ، ووجود وشائج حقيقية معه؛ والحقيقة الكونية للمنفى لا تكمن في كون المرء قد فقد ذلك الحب أو الموطن ، بل في أن في كل منهما طبعيا فقدانا غير متوقع وغير مستحب. تأمل التجارب إذن وكأنها على أهبة أن تختفي: ترى أي شيء فيها هو ذلك الذي يرسو بها

ويجذرها في الواقع؟ ما الذي ستحفظه منها، ما الذي ستتخلى عنه، ما الذي ستستنقذه؟ من أجل أن تجيب على أسئلة كهذه ينبغي أن تتحلى بالاستقلالية والتجرد اللذين يتحلى بهما من كان وطنه «حلوا» لكن وضعه الفعلي يجعل مستحيلا عليه أن يقبض من جديد على تلك الحلاوة، ويجعل حتى أكثر استحالة أن يستطيع أن يمتاح الرضا والاكتفاء من بدائل يوفرها الوهم أو المذهب الجامد، سواء أكانت مشتقة من الاعتزاز بالموروث الخاص للمرء أو من اليقينية حول من نكون «نحن».

لا «يشكل» أحد اليوم شيئا واحدا محضا. إن لاصقات مثل هندي أو إمرأة، أو مسلم، أو امريكي ليست بأكثر من نقاط انطلاق سرعان ما تخلف وراءنا اذا ما تم اتباعها للحظة واحدة الى (مجال) التجربة الفعلية لقد أدت الامبريالية الى تعزيز خليط الثقافات والهويات على مستوى كوني. غير أن أسوأ هباتها وأكثرها اتساما بالمفارقة الضدية هي أنها جعلت الناس يعتقدون أنهم فقط، أو رئيسيا أو حصريا، بيض أو سود، أو غربيون، أو شرقيون. لكن بالضبط كما أن البشر يصنعون تاريخهم الخاص، فإنهم أيضا يصنعون ثقافتهم وهوياتهم الاعراقية. ليس بوسع أحد أن ينكر الاستمراريات الملحة للتراثات العريقة، والسكنى المعززة المتصلة، واللغات القومية والجغرافيات الثقافية، لكن لا يبدو أن ثمة من سبب سوى الخوف والتحيز للمضي في الالحاح على انفصاليتها وتمايزها، كأنما ذلك هو كل ما تدور عليه الحياة الانسانية، إن البقاء في الواقع ليدور حول العلائق بين الأشياء وبعبارة اليوت فإن الواقع لا يمكن أن يحرم من الأصداء الأخرى (التي) تقطن الحديقة». إنه الأعظم نفعا وإرواء ـ وأكثر صعوبة ـ أن نفكر بمحسوسية وتعاطف، طباقيا، بالآخرين من أن نفكر بـ «نا» فقط. بيد أن ذلك يعني أيضا ألا نحاول أن نحكم الآخرين، ألا نحاول أن نصنفهم أو نضعهم في تراتبيات، و، فوق كل شيء، ألا نكرر باستمرار أن ثقافتـ«نا» أو بلادنا هي الأولى (أو ليست الأولى، في هذا الخصوص). إن أمام المفكر لقدرا كافيا مما هو قيم ليفعله من دون ذلك».

١١ ـ غير أن امتياز موقف ادوارد سعيد وروعته من منظور المقاومة الانسانية، والفكر النقدي التثويري، يكمنان بالضبط أنه في عصر اللايقين وانهيار السرديات الجليلة الكبرى، كما يسميها ليوتار، وما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، يتألق بإيمان راسخ ويقين كلي بأن الروح الانسانية لم تسحق بعد، ويرفض خرافة نهاية التاريخ التي ابتكرها فوكوياما ترسيخا للعقائدية الامريكية (كما يرفض في عمل تال للثقافة والامبريالية، منظومة حتمية الصراع العدواني بين الثقافات والحضارات، كما صاغها صامول هنتينغتن)، ويمضي باحثا عن نبضات الروح الخلاقة في كل مكان يقدر أن يتلمس قبسا منها فيه، وإنه بما يشبه المعجزة في هذا القرن الذي انهارت فيه إمكانية المعجزات، ليجد بعضا من هذه القوى المتبرعمة البازغة، ويبلورها بقوة تمنح الشعور بالأمل، دون أن تخلق التفاؤل الاعتباطي الطوباوي الساذج، هو ذا يحدد بعضها:

«وذلك نسق ه يزال ينقل محمولا من عهد الامبريالية التقليدية (الكلاسيكية) وأنظمتها. ما الذي يقاومه؟ ثمة مثل واضح يكشف عنه إيمانويل فالرشتاين ويسميه الحركات المضادة للنظم التي ظهرت كإحدى عقابيل الامبريالية التاريخية ويوجد في الآونة الأخيرة عدد كاف من هذه الحركات المتأخرة في مجيئها لمنح قوة العزيمة حتى لأشد المتشائمين تصلبا: الحركات الديمقراطية على ضفاف فالق الاشتراكية كلها، والانتفاضة الفلسطينية، وحركات شتى اجتماعية وبيئية وثقافية، عبر أمريكا الشمالية والجنوبية، والحركة النسائية ومع ذلك، فمن الصعب على هذه الحركات أن تتولى اهتماما للعالم فيما وراء حدودها الخاصة، أو أن تمتلك المقدرة والحرية لاصدار التعميمات عليه. فإذا كنت تنتمي الى حركة معارضة فلبينية، أو فلسطينية، أو برازيلية فإن عليك أن تتعامل مع المتطلبات الأخطوطية والتنقيلية (التكتيكية واللوجيستيكية) للكفاح اليومي. ورغم ذلك فإنني لا اعتقد أن جهودا من هذا النمط تقوم بتطوير استعداد إنشائي مشترك، أو لأعبر عن الفكرة بلغة جغرافية أرضية، خريطة للعالم متبطنة، إن لم يكن نظرية عامة، وقد يكون بوسعنا أن نبدأ الآن بالحديث عن هذه الحالة المراوغة بعض الشيء من المعارضة وعن استخطاطياتها (استراتيجياتها) الآخذة بالبزوغ بوصفها إفصاحا مضادا عالميا.

تعاين دراسة التاريخ الهندي في دراسات منضوية، مثلا بوصفها سجالا مستمرا بين الطبقات وبين نظمها المعرفية المتنازع عليها، و«الانجليزانية» في نظر المسهمين في العمل ذي المجلدات الثلاثة الذي حرره رافائيل صامول (بعنوان) الوطنية، لا تعطي أولوية على التاريخ، إلا بقدر ما تسخر «الحضارة الآتيكية (الأثينية)» في (كتاب) برنال أثينا السوداء ببساطة لتعمل كأنموذج لي ـ تاريخي لحضارة متفوقة.

إن الاكتناهات المستريبة باطراد، وانقشاعات الوهم، والسجالات الماثلة في الأعمال المبتكرة التي اقتبستها تخضع هذه الهويات المركبة الهجينة لجدلية سلبية تقوم بحلها الى مكونات مشكلة بطرق شتى. فما هو أكثر أهمية بكثير من الهوية المستقرة التي يحافظ على رواجها في الانشاء الرسمي هي القوة التساجلية لطريقة تأويلية تتكون مادتها من المسارات المتفاوتة، لكن المتواشجة ومتبادلة الاعتماد، وفوق كل شيء، المتقاطعة، للتجربة التاريخية.

نجد مثلا لهذه القوة جريئا بصورة فائقة في تأويلات يجيء بها أكبر شاعر عربي معاصر، هو أدونيس، الاسم المستعار لعلي أحمد سعيد، للتراث الأدبي والثقافي العربي. منذ صدور كتابه الثابت والمتحول في ثلاثة مجلدات بين عامي ١٩٧٤ و١٩٧٨، ما يزال أدونيس، وحيدا دون عون تقريبا، يتحدى الاستمرار الملحاح لما يعتبره الموروث المتحجر، المقيد بالتقاليد العربية ـ

الاسلامية العالق لا في الماضي وحسب بل في إعادات قراءة متصلبة صارمة وسلطوية للماضي، يقول أدونيس إن الغرض من إعادات القراءة هذه هو منع العرب من مواجهة الحداثة مواجهة حقة. ويربط أدونيس في كتابه عن الشعريات العربية (الشعرية العربية) بين القراءة الحرفية المتصلبة الجامدة لشعر عربي عظيم بالحكام، فيما تجلو القراءة التخيلية الخلاقة أنه في قلب التراث التليد (الكلاسيكي) - ثمة تيار احتجاجي رافض تخريبي يجابه السننية الظاهرية التي تعلنها وتتبناها السلطات الزمنية ويكشف أدونيس كيف أن حكم القانون (الشريعة) في المجتمع العربي يفصل السلطة عن التنفيذ والتقليد عن الابتكار، حاصرا التاريخ بذلك في مرمزة (نظام ترميز) مضنية من السوابق التي تكرر الى ما لا نهاية. ويضع نقيضا لهذا النظام قوى الحداثة النقدية التي تتحلى بالقدرة على الحل والإذابة».

ويمضي سعيد في تقصيه، ليشير الى قوى أخرى، وحركات ومبدعين بعينهم في أمكنة متباينة من العالم تشكل هذا المحور الجديد لفكر ما يزال قادرا على الكشف، والصراع، والطموح الى مستقبل أبهى خارج أسر الفصلات المرعبة التي تولدت من الامبريالية والسننيات وانفصاليتهما ومن لا يقينية«نهاية الحداثة»:

١١ - ١ «ومع الاستنفاد والانهاك الفعلي للأنظمة الكبرى والنظريات الكلية (الحرب الباردة، تفاهم بريتون وودز، الاقتصاد السوفييتي والصيني الجماعيين، قومية العالم الثالث المناهضة للامبريالية)، ندخل مرحلة جديدة تمتاز باللايقينية الهائلة. وذلك ما مثله بقوة ميخائيل غورباتشوف قبل أن يخلفه ذلك الأقل لا يقينية بكثير بوريس يلتسين. فلقد عبرت البريسترويكا والغلاسنوست (إعادة البناء، والانفتاح)، الكلمتان - المفتاحيتان المرتبطتان بإصلاحات غورباتشوف عن عدم الرضا عن الماضي وعن، في حد أقصى، آمال مبهمة حول المستقبل لكنهما لم تكونا نظريات ولا رؤى، وكشفت أسفاره القلقات بالتدريج خريطة جديدة للعالم، ومعظمه الى حد يكاد يكون مخيفا، متداخلا متبادل الاعتماد، ومعظمه غير مخطط بعد فكريا، وفلسفيا وأعراقيا بل حتى تخيليا. جماهير غفيرة من البشر، أعظم عددا وآمالا من أي وقت مضى، تريد أن تأكل بشكل أفضل وبتواتر أكبر؛ وأعداد كبيرة أيضا تريد أن تتحرك، وتتحدث وتغني، وتلبس. ولئن كانت الأنظمة القديمة عاجزة عن الاستجابة لهذه المطالب،إن الصور العملاقة التي أسرعت في تشكيلها الاعلاميات والتي تستفز العنف المدبر والاستجنابية المسعورة لن تجدي أيضا. إن من الممكن الاعتماد على فعاليتها للحظة عابرة، غير أنها سرعان ما تفقد قدرتها على الاستنفار والتحريك. ثمة تناقضات كثيرة جدا بين الخطط التقليصية والبواعث والدوافع الجامحة الكاسحة.

إن التواريخ والتراثات والجهود، القديمة المخترعة من أجل الحكم تفسح المجال الآن لنظريات أجد وأكثر مرونة واسترخاء حول ما هو متفاوت وبالغ التوتر والحدة في اللحظة المعاصرة. في الغرب، استغلت ما بعد الحداثة ما يتسم به النظام الجديد من انعدام للوزن لي - تاريخي، واستهلاكية، ومعجبية، وترتبط معها في ذلك أفكار أخرى مثل ما بعد الماركسية وما بعد البنيوية، وهي متنوعات مما يصفه الفيلسوف الايطالي جياني فاتيمو بـ«الفكر الهزيل» لزمن «نهاية الحداثة» ورغم ذلك ففي العالم العربي والاسلامي ما يزال كثير من الفنانين والمفكرين مثل أدونيس، والياس خوري، وكمال أبوديب، ومحمد أركون، وجمال بن شيخ معنيين بـ الحداثة ذاتها، وما يزالون بعيدين عن أن يكونوا مستنفدين أو منهكين، وما يزالون (يشكلون) تحديا رئيسيا بارزا في ثقافة يسيطر عليها التراث والسننية. وهذه هي الحال أيضا في الكاريبي، وأوروبا الشرقية وأمريكا اللاتينية وأفريقيا، وشبه القارة الهندية؛ وإن هذه الحركات لتتقاطع ثقافيا في فضاء عوالمي (كوزموبوليتاني) ساحر ينفحه بالحياة كتاب ذوو شهرة عالمية مثل سلمان رشدي، وكارلوس فيونتس، وغابرييل غارسيا ماركيز، وميلان كونديرا، الذين يتدخلون بقوة لا كروائيين فقط بل كمعلقين وكتاب مقالات. وينضم الى مناظراتهم حول ما هو حديث أو ما بعد حديث السؤال القلق الملح: كيف ينبغي لنا أن نقوم بالتحديث، في أوضاع الغليان الزلزالي الذي يعانيه العالم اليوم وهو يتجه نحو نهاية القرن، أي، كيف لنا أن نحفظ الحياة عينها في حين أن المطالب اليومية المبتذلة للزمن الحاضر تهدد بأن تبز الحضور الانساني وتسبقه؟».

١١ - ٢ «ولقد اندثرت الآن الثنائيات الضدية العزيزة على قلوب المشروعين الامبريالي والقومي، وبدلا من ذلك فقد أخذنا نحس الآن بأن السلطة القديمة لا يمكن ببساطة أن تستبدل بسلطة جديدة، بل إن تحالفات وتموضعات واصطفافات جديدة مصوغة عبر الحدود، والأنماط والأمم والجواهر، أخذت تظهر للعيان بسرعة، وأن هذه التموضعات الجديدة هي الآن ما يستفز ويتحدى مبدأ الهوية وهو مبدأ سكوني..»

١٢ - بين ما يستحق تأملا خاصا من تأويل سعيد لازدهار الرواية الغربية، وازدهار الرواية في العالم المستعمر، تصوره الفضائي الجغرافي. الرواية بل السرد عامة، من هذا المنظور، حركة في الفضاء، تجاوز لحدود الذات الثقافية الى فضاءات تقع خارجها، وذلك يتم في أوروبا في صيغة الاستعمار والغزو والفتح لعوالم خارجية، ويتم في العالم المستعمر بحركة معاكسة يمثلها في نموذج جيد يدرسه سعيد، ما يقوم به الطيب صالح في «موسم الهجرة الى الشمال». وأحد وجوه امتياز تصور سعيد أنه يسمح بإدراج منظومتي إيان واط وباختين في آن واحد ضمنه، لكن امتيازه الضمني الأكبر هو أنه يسمح بتأمل تاريخ الكتابة السردية من منظور جديد، وتفسير ظواهر قديمة خارج النزاعات الراهنة. لقد نشأ السرد العربي، مثلا في الفترة الأولى من الاسلام والعصر الأموي على أيدي القصاصين، ولقد ارتبط فنهم بالضبط

بالفتوحات وتجاوز الفضاء المحلي العربي ولم يكن أدب المغازي والسير إلا تجسيدا واحدا لنشوء فن السرد في هذه الأطر . بهذا المعنى يمكن أن نرى أن منظومة سعيد تصدق خارج الاطار التاريخي والجغرافي الذي طورها من أجل دراسته ، وهو أوروبا إبان المد الاستعماري والامبريالي. واذا كان ذلك، فإن مقولة النشأة الحديثة للسرد العربي تصبح باطلة، ويبدو الأمر مسارا تاريخيا تنامى فيه فن السرد العربي في أطر تاريخية معينة، واتخذ أشكالا قادرة على تجسيد البنى القائمة تاريخيا في السياقين المكاني والزماني المحددين. وجاءت ألف ليلة وليلة ذروة من ذرى تطوره وتناميه . لكن تقلص الفضاء اللاحق قلص مدى الخيال السردي كذلك، وأعاده الى شرنقة مغلقة. بهذا المعنى أيضا، لا يكون ظهور الرواية في أوروبا بشكلها التقليدي الا إحدى حلقات تحولات فن السرد أي أنه تحقق لامكانية واحدة بين امكانيات لا حصر لها . ومن الدال، والمفارقة الضدية أن الرواية الأوروبية في عصر اتساع الفضاء الامبريالي ، طورت بنية سردية مغلقة اختلاقية صرفا، متمايزة عن الواقع منفصلة عنه، وأن الرواية الحديثة مع تقلص المد الامبريالي واحتلال الفضاء الخارجي، وضمور دور الطبقسطية (البورجوازية) الأوروبية، تتحول الآن باتجاه الأشكال الروائية التي سبقتها، وتخلع عنها إهاب المقومات التي اتخذتها إبان العصر الامبريالي التقليدي، وتقترب من الأشكال السردية التي عرفتها الثقافة العربية سابقا والتي يمكن وصفها بأنها بنى سردية مفتوحة، ومختلطة، وغير قابلة للتصنيف الاجناسي السهل المؤطر الدقيق، ومزيجة على مستوى الواقع والخيال، والمعقول والسحري، والشعر والنثر واللغات والأصوات، والأمكنة والمواقع والمشهديات ، وعلى مستوى الطبقات الاجتماعية التي تجسد عوالمها ، والتي تتوجه إليها ، وحضور الرجل وحضور المرأة في المجتمع، وعلى مستوى تعدد الرواة ، والانماط السردية والدوائر الحكائية. ومن المنظور نفسه نفهم ظهور شكل روائي في العربية مرتبط بقاعدة اجتماعية معينة، وتصور معين للفضاء ، وببنية سردية محددة.إن نشوء فن المقامة من فن الافتراء، كما وصفه «بديع الزمان الهمذاني» الذي قدم أول تحديد أعرفه يقوم على التمييز بين التاريخي والافترائي كنقيض للسرد التاريخي وبروز أنهاج السرد العجائبي كأشكال تجاوز فضائية تنتقل من فضاء الدنيا والعالم الحسي المحدود الى الماورائي اللانهائي عبر الخيال، أو اللاموجود، عبر الحلم، ثم تجديد شكل المقامة ، وظهور شكل الرواية المغلقة الافترائية تماما (الصيغة القريبة من الرواية الأوروبية) مرتبطة بالفضاء الأوروبي، والرحيل اليه ثم شكل النص المفتوح واختلاط العوالم القابلة الآن للمعاينة من منظور جديد في ضوء اطروحات ادوارد سعيد.

١٣ – لكتابة ادوارد سعيد سمات أسلوبية ولغوية يتفرد بها مجموعة بين كبار كتاب النثر الانجليز اليوم، واذا كانت مقولة «الاسلوب هو الرجل» صحيحة أحيانا – وهي في كثير من الأحيان خاطئة ، لأن الأسلوب أيضا قناع الرجل ، وحجابه عن العالم – فهي صحيحة صحة لذيذة بالاشارة الى سعيد، من هنا يمكن وصف كتابته بالشفافية ، بمعنى أنها تشف عن ذاته لا بمعنى الرقة والعذوبة والليونة.

أول هذه المؤشرات ، جلال في اللغة والتركيب، وجزالة وشدة أسر – بلغة نقادنا القدماء – ودرجة باهرة من الجدية في اللهجة والتناول نادرا ما تشف جملته عن سخرية، أو كلبية، أو استخفاف. وهو حين يكتب منتقدا لأحد بحدة، فإنه يصوغ ما هو أصلا لهجة ساخرة بصيغة تخرجه من السخرية الى المفارقة اللاذعة. كأنه لا يعرف كيف يضحك أو يلهو أو يلعب أو يستخف وثاني سماته ألق وتوهج ، وجيشان عاطفي ، وشبوب وشبق للحياة والجدال والتفنيد والاقناع ، ثم إنه مفتق معان ودلالات لا يضارع، يدير النقطة الواحدة في محاجته في أمر ما دورات تكاد تستنفد كل ما يمكن أن تسمح به من إمكانيات ، وفي الكثير مما يستخرجه منها يستخرج نادرا ما كانت العين لتراه بسهولة لولا أن قام هو بكشفه، ويؤدي ذلك الى طول في الجملة وإسهاب في المناقشة ، وتفريع لعبارة الى عبارات منضوية وإدراج بين أقواس لنقاط جزئية تزيد منظومته اكتمالا ، وتقدم عليها الأدلة ، لكنها تزيد حبك نسيجه، وتشابك خيوطه، وتعقيد منظوره، وبين مؤشرات كتابته الباهرة، احتشاد بالصيغ الصرفية التي تشع وتتوهج تضخيما أو تحسينا أو تطويرا. من نمط ما يفعله المفعول المطلق في العربية. وأكثر هذه الصيغ تكرارا وتخللا لكتابته صيغة الظرفية بالانجليزية التي تحدد درجة حدوث أو هيئته أو قدره ، كما تتمثل في اضافة ال لاحقة "ly" الى الصفة : = beautiful beautifully full = fully. ويندر أن تخلو جملة من جمل سعيد الطويلة من هذه الصيغة وهي بجلاء تخرج الجملة الوصفية الخبرية المحايدة الى جملة موقفية ، تحدد شعور الناطق لها مما يقوله، ولذلك دلالة عميقة سأفصلها بعد قليل . والسمة الثالثة التي ترفد هذه السمة استخدام الكلمات ذات الحقول الدلالية الهائلة، فهي تكثر في كتابته كثرة لا أعرف مثيلا لها في الانجليزية، ويندر ما يماثلها في العربية.يندر أن ترد جملة طويلة نسبيا دون كلمة من هذا المعجم التالي: هائلة ، ضخمة كبيرة مرموقة، صاعقة ، مدوخة، صادمة، كاسحة ، مجتاحة، فائقة، خارقة، باهرة، لا تحصى، لا تنسى، وكل هذا المعجم تفجر انفعالي ، وشبوب ، وشبق ، وموقف متأزم حاد ، عاطفي شخصي، لا حيادي فيه من الأشياء والعالم، والى جانب هذا المعجم هناك نظيره السلبي في دلالاته، فالأشياء عند سعيد في سلبيتها ، مروعة، قبيحة، بشعة، مهولة، مفزعة، مخيفة، دنيئة، خسيسة.

أي أننا هنا مع كاتب يتألق متوهجا مشعا من داخل ذاته عبر أعضائه كلها ، لا حجاب بينه وبين الأشياء ، والأفكار والثقافات

والمفكرين، والعالم، بل هو على احتكاك وتعارك وتلاحم مع كل شيء. وكل ذلك مفصح بقوة عن، ومتساوق متناغم بجمال مع، جوهر موقفه الفكري ومنهجه النقدي وهو استحالة أن يكون الانسان محايدا متجردا، وأن انخراطنا في دنيوية العالم الذي نعيش فيه معنى وجودنا.وهو في هذا الكتاب أكثر من غيره يحمل حملة صادمة باهرة كاسحة (لاستعير مصطلحاته) على ادعائيات المعرفة الغربية بالموضوعية ، ويكرر مع فانون ان الموضوعية للاصلاني هي دائما ضده. لكن سعيد حقق من الشهرة والمكانة المرموقة جامعيا وعالميا ما يجعل تخليه عن الموضوعية والتجرد منهجا فكريا لا نقطة ضعف وكعب أخيل.

تتوحد هذه السمات وتنصهر كلها في بنية جملة فريدة بين الكتاب بالانجليزية اليوم، هي الجملة التي تنسج نسقا ثلاثيا غالبا، ورباعيا أحيانا، اما على مستوى الصفات ، فهو غالبا ما يصف شيئا بثلاث صفات، كأن الأشياء لا يمكن أن تكون لها سمة واحدة، أو بعطف ما يقول ثلاث مرات. (مذكرا الى حد ما بأسلوب طه حسين، لكن بروحية مغايرة تولد الحركية بدل الثبات). والدلالة العمقية لهذه البنية هي الشبوب العاطفي، والتفريغ ، والولوج الى تلوينات الفكرة، والأشياء، والمعاني وقوة الحضور وشموخه، كأن نفسا هادرة تندفع في طريقها بشهوة لامتلاك العالم كله ، ووصفه ، وتحديده، ورسمه بحيث تتملكه تملكا لا فكاك له منه.

وإن ذلك كله لهو ادوارد سعيد، الذي أعرفه، صديقا حميما، وباحثا شاهقا، ومفكرا ساميا، ومشتعلا، في ذلك كله ، بشبق وشهوة لا يضاهيان. هو هو القوى في صداقاته وعداواته، في أوجاعه واغتباطاته، المتفجر في قطعة موسيقية يعزفها لاصدقاء يتسامرون في دفء بيته ، وفي مقالة يكتبها لنيويورك تايمز دفاعا عن فلسطين . إنه لأكبر من الحياة ، هذا الذي تنضب شيئا فشيئا في عروقه الحياة ، وسرطان الدم يمتص نسغه، وهو يهدر عبر العالم بفكره وحيويته وشبوبه ومعرفته، التي لا تحصى ولا تنسي ولا تضاهي. أقول له أحيانا، بشفقة المحب، ادوارد، لماذا لا تهدأ قليلا، وترتاح قليلا، وأنت على ما أنت عليه، فتقعد عن السفر، وقبول الدعوات ، والتناثر في العالم، وما أنت بحاجة الى شيء من ذا كله، فلقد بلغت ما بلغت. فتزوغ في عينيه ومضة مترددة قبل أن تأتي الكلمات مزيجا من الجرح والعزيمة، وفيها رعشة لا تتلمسها الا نفس الصديق الصدوق: لا أريد أن أهدأ، سأمضي الى نهاية الشوط، الى أن أسقط ، أريد أن أفعل كل ما أريد أن أفعله ، اذا هدأت ، كأنني أعترف للمرض بالقهر. وما أنا بقادر على ذلك.

ثم إن بين سماته المذهلة بحق ثراء لغته الفاحش، لا أعرف باحثا في الانجليزية اليوم يتنوع معجمه الشخصي تنوع معجم ادوارد سعيد. في كلامه ما لا تجده إلا في القواميس الكبيرة، وفيه ما لا تجده حتى فيها. هذا الثراء اللغوي ليس عقدة الأجنبي بازاء اللغة يدلل على اتقانه لها بكونه ملكيا أكثر من الملك ،كما يمضي التعبير ، بل هو جزء من الانسحار باللغة، والافتتان بالكلمات، ومن الثراء الفكري، والنهم للعالم، والشبق للاتساع والرحابة والاحتواء والاحتجان.

وبينها أيضا تلويناته الاسلوبية، وتغييره لصيغ العبارات ، داخل الجملة الواحدة، وتقطيعه لها بالفواصل، والعبارات الاصطلاحية الجاهزة، وخلط التركيب النظمي لها وقلبه وعكسه كاشفا ذلك عن هذا القلق واللااستقرار الفذ الذي يتموج ويضطرب في حناياه وفي فكره وفي علاقته بالعالم وبالثقافة وبالكتابة.

إن ادوارد سعيد يكتب، في النهاية، وقد تمثل التراث البحثي حتى الثمالة، من موقع الفنان الذي يتجاوز البحثية والمجمعية وهو يفعل ذلك على مستوى اللغة والروح والموقف، كما يبرز جميلا ساحرا، حديثه عن الالتصاق والتواشج والمنفى والرحيل والهجرة واللاقرار، في المقاطع التي يختتم بها كتابه والتي اقتبستها أعلاه،وفي عدد من المواضع الأخرى ، بين أجملها لجوؤه الى الحديث عن الروح الشعرية التي تسكن مقاومة سيزير وجيمس وعلاقتها بمقاومة النظم والمذهبيات الجامدة والسردية. هي ذي بعض كلماته:

«هذه اللحظة في كتاب جيمس، وهي ليست نظرية تجريدية ، معلبة مجهزة ولا مجموعة تبعث على اليأس من الحقائق القابلة للسرد، تجسد (ولا تمثل أو تنقل فقط) الطاقات الحيوية للتحرير المناهض للامبريالية وإنني لأشك في أن أحدا يستطيع أن ينتزع منها مذهبا ما قابلا للتكرار، أو نظرية قابلة للاستعمال ثانية، أو قصة لا تنسى ، دع عنك مكاتبية (بيروقراطية) دولة في مستقبل ما، ربما كان بوسع المرء أن يقول إنها تاريخ الامبريالية وسياساتها والعبودية والفتوحات والسيطرة وقد حرره الشعر من أجل رؤيا مؤثرة في إن لم تكن قادرة على انجاز التحرير الحقيقي، وبقدر ما يمكن تقريبها في بدايات أخرى فإنها، إذن، مثل اليعاقبة السود، جزء مما يمكن في التاريخ البشري أن يحركنا من تاريخ السيطرة نحو واقع التحرير. وهذه الحركة تقاوم المسارب السردية التي تم رسمها والسيطرة عليها من قبل وتلتف حول أنظمة النظرية، والمذهب، والسننية. لكنها، كما يشهد عمل جيمس بأسره، لا تهجر المبادىء الاجتماعية للمجتمع، واليقظة النقدية، والتوجه النظري. وإن أوروبا والولايات المتحدة المعاصرتين لفي أمس الحاجة الى مثل هذه الحركة، بجسارتها وأريحية روحها ونحن نتقدم الى القرن الواحد والعشرين».

وبينها اعتباره للمقاومة الجديدة البازغة تلك الطاقة الجميلة الرحل التي هو مولع باكتناهها:

«فكيف حاولت المناهضة التحريرية للامبريالية كسر هذه الوحدة المقيدة بالاغلال؟ أولا، بتوجه جديد تكاملي وطباقي في

التاريخ يعاين التجارب الغربية وغير الغربية بوصفها تنتمي الى بعضها البعض لأنها موشوجة بالامبريالية ثانيا، برؤيا تخيلية (خلاقة) بل حتى طوباوية، تعيد تصور النظرية والأداء المحررين (نقيضا للمحاصرين المقيدين). ثالثا ، بالاستثمار لا في سلطات ومذاهب وسننيات مقننة، جديدة ولا في المؤسسات والقضايا الراسخة بل في نمط خاص من الطاقة الحيوية الرحل المهاجرة والمضادة للسردية .»

هنا تتوهج روح الفنان المبدع المتحفز المغامر، روح القلق والتيه والرحيل ورفض الوصول، روح تقف، بل تتراقص ، على حافة العالم، بين الكائن واللاكائن، المعروف والمجهول الجلي والخفي وهي ثلثان في ذاك وثلث واحد متردد في هذا، متشوفة مستقبلا لن يجيء.

١٤ - يثير في عمل ادوارد سعيد المدهش احساسا متلابسا ضديا، ذروة الاعجاب بألمعيته والانتشاء ببراعة تحليله ووهج فكره، والاحساس المرهب بأسى شفاف يفيض من شعور غوري بأن وراء تفجره وغضبه الجامع نقاء إنسانيا يفعم النفس بالغبطة والشجى، ذلك أن الغضب يتضمن جوهريا إحساسا بالمباغتة، بالخيبة وانقشاع الوهم، بأمل انهار، وصورة تكشفت فاذا هي على غير ما كان المرء يعتقدها والغضب، جوهريا، يتضمن براءة من يستكبر أن تكون الأشياء على ما هي عليه، ويستعظم أن تكون القسوة، والوحشية والاستعباد حقائق في عالم كان يظنه نقيا منها. كان ادوارد سعيد في غضبه المتفجر يفترض قبليا أن الغرب والامبريالية والكتاب الكبار الذين انتجوا ابداعاتها العظيمة كان لابد أن تكون نقية إنسانية المنظور، غنية في إجلالها للانسان، مناضلة من أجل القيم، والحرية والعدالة فيصعقه بغتة أنها لم تكن كذلك، وليست كذلك الآن. والحقيقة البسيطة هي أن التاريخ الانساني كله لم يكن كذلك، وأن القوة المدمرة التي تنتج السيطرة والهيمنة لا مناص لها من أن تؤمن بتفوقها ، وبأنها ذات رسالة إلهية، أو تحضيرية أو هادية علوية من نمط أو آخر . القوي المسيطر ليس من طبيعته أو طبيعة الاشياء أن يعتبر الضعيف ندا له، أو أن يعامله بإجلال، أو يؤمن بأنه ينتمي الى الحيز ذاته من الوجود والانسانية والموهبة والأحقية الذي ينتمي هو إليه. وتوق سعيد المبرح الى تكوين عالم نقي من مرضيات القوة وتشويهاتها توق الى نموذج لا إمكانية لتحققه. قد يكون جميلا أن نسمح له بدغدغة أحلامنا، أما أن نبني أنظمة فكرية ، وبرامج أهداف، على فكرة امكانية تحقيقه ، فمما لا ينتمي الى دنيوية العالم التي يؤمن بها سعيد نفسه إيمانا يكاد يكون دينيا، بل ينتمي الى مستويات لا دنيوية، أقرب الى حلم جنان عدن - الجنان التي نعرف أننا لا نعرفها، ولم نر تحققا لها، ولا شيء آخر. ولا غرابة أن ينتهي سعيد في خاتمة كتابه المدهش هذا الى الحديث بلغة الفنان المبدع عن الروح الرحل، الهائمة، التي لا تقطن مكانا ثابتا بل تظل في هجرة. أبدية ذلك أن ما يتبطن مسعاه كله طموح تكشف الروح بانتظام أنه غير قابل للتحقق، لكنها اذ تكتشف ذلك لا تنكسر، وتنكفيء ، بل تلج حالة قلقها المتأجج الخلاق، فتعصف بها رياح اللاقرار، حتى وهي تتشبث بأرض الصلابة على مستوى بحثي، وتجلو بعض طاقات التغيير، وتقرأ في ثنايا الوجود المكفهر ومضات من قوى الخلق القادرة على مجابهة قتامة العالم ووحشية القوة والسيطرة، والأصوليات ، والنزعات الانفصالية التي يولدها الهيمنة نقيضا لها ومناوئا لعدوانيتها الشرسة.

في العمق من بحث سعيد اللائب شعور مضمر في جلائه بأن الغرب نموذج عظيم بحق، وثقافة متفوقة، ولذلك تنهمر المباغتة حين تنكشف للعين الجوانب الارعابية القبيحة فيه. ولقد انجلى هذا الشعور في أشكال متعددة في هذا الكتاب تفصح عن بعض أسرار الروح القلقة الهائمة التي ينبض بها، منها تأكيد سعيد — الذي يكشف عن مقدرة يحسد عليها للاعجاب بالعمل الفني من حيث هو عمل فني رغم رؤيا العالم والمواقف ووجهات النظر العقائدية التي يحملها والتي يمقتها سعيد أشد المقت - أن «المرء، بدراسته للنصوص الثقافية التي تعايشت بهناء مع المشاريع الكونية للامبراطورية الأوروبية والأمريكية ، أو قدمت الدعم لها، لا يتهم هذه النصوص بالجملة أو يقترح أنها أقل إشاقة من حيث هي أعمال فنية بسبب كونها بطرق معقدة جزءا من المشروع الامبريالي» وأن الثقافة الغربية لم تكن، بسبب كل ما فيها من مثالب ،أقل عظمة أو إبداعا أو ثراء.

كل ما في هذا الكتاب يشف عن كل هذه الأمور ، فكيف أترجمه، وأكتفي فيما أفعل بنقل معاني وأفكار فأسطحه بعادي المفردات، ومتطابق الألفاظ ، ومألوف التراكيب والمسترسل اللاموقع من الأساليب؟

إن بين ما أسعى اليه في تعريب هذا الكتاب هو تعريب ادوارد سعيد أيضا. ومن أجل ذلك أفتق كلمات، وأبحث عن صيغ، وأولد مفردات ، واتجرأ على حدود اللغة ومقيداتها ، ومن غير ذلك كنت سأمسحه وأسطحه، وألغي تنوع مفرداته وأساليبه وأخمد وهج روحه .. وكان ذلك كله سيكون فقرا لسعيد وخسارة فرصة للعربية لتمتاح من منابع معرفية جديدة وتثري وتزدهي بألق يأتيها من ابن ثكلته.

فإن كنت قد نجحت في صنع طيف صورة لادوارد سعيد، اضافة الى ما يقوله هذا الكتاب على مستوى المضامين الفكرية العزلاء، فأية غبطة ستغمرني، وان لم أكن فما ذلك مما يلج في المحالات ، بل أنه لأشد الأمور طبيعية : فأن تقبض على روح كهذه الروح الرحل ،وتصوغها في صياغة محددة مقيدة ، هو ما لا تناله حتى فرائد المقدرات؛ ثم إنه الحق، الحق مما لا ينبغي أن تسعى اليه باستغراق في العزيمة ، أصلا ذاك أن نجاح مثل هذا المسعى سيكون خيانة لتلك الروح، واعتقالا لجموحها الموله بحرية لا حدود لها، وبتهيام وترحال لا تؤطرهما المؤطرات، ولا تكبح جموحها الكابحات.

واللهم لقد حاولت وسعيت فاغفر لي ولتكتبن لمسعاي النجاح!

١٦ - في حواراتنا الكثيرة ، تنبثق بين آن وآن نقطة خلاف توشحها المودة بيني وبين ادوارد الصديق، والمفكر الألمعي، المناضل العربي الفلسطيني ، والباحث الانساني الكبير. في محاضرات القيتها وشرفني بأن قدمني فيها، وفي أحاديث بيتية، وفي مطاعم وسهرات، حدث أن اتخذنا موقفين مختلفين من قضايا

تعني كلينا بعمق، بين هذه القضايا إشكالية الهوية. فيما يزداد ميل ادوارد عاما بعد عام الى تقليص أهمية الهوية كعامل فاعل ايجابيا في بناء الثقافة ويراها، في جل تجلياتها إثما قوميا أو فئويا، أظل عاجزا عن سلخ نفسي عن الوشائج التي تربطني بمفهوم مترسخ للهوية في عالم متأجج بصراع الهويات. في إحدى تلك المناسبات قلت له: «ادوارد، ان رؤيتك لجميلة مغوية، ورائعة في إنسانيتها لكن في عالم تهددني فيه اسرائيل والغرب يوميا في مصيري، وباجتثاث هويتي، ويوغل الأقوياء في تأكيد هوياتهم المتميزة المتفوقة، لا أستطيع أن ألغي هويتي وأحارب باسم هوية هجينة بدعوى أنها أكثر إنسانية لأن كل الثقافات هجينة، إن الحلم شيء والعالم شيء. وأرى فكر سعيد هنا في أزمة تقوض بعض مرتكزاته (بالمدلول الدريدائي للتقويض): فهو هو الفلسطيني العربي الذي لا أعرف الكثيرين ممن حاربوا دفاعا عن الهوية الفلسطينية أكثر منه (لكن دون أن يحولها أبدا الى هوية انفصالية، عزلوية عدائية من النمط الذي يهاجمه)؛ لكنه، على مستوى آخر نبي رفض الهويات، وما أظنه سيحل هذا التعارض في فكره وذاته، ولا أريد أن يفعل، فهو أحد أسرار الوهج والقلق الانساني اللذين يشعان من كتاباته ويعطيانها حيويتها، ويميزانها عن غيرها من كتابات نظرية حول خطر الهويات، بالضبط لأنه متجذر في هويته، يبدو صراعه ضد الهويات الضيقة إنسانيا، موجعا، حارا، حقيقيا، ومتاهيا - كما يجب أن يكون.

وترتبط بهذه المسألة الهجنة، الثقافات في نظر سعيد كلها هجينة، وبمقدار هجنتها يكون ثراؤها، وهذا الكتاب كما تجلى حتى الآن، حرب على مفاهيم الصفاء والنقاء والواحدية، ومع إنني شخصيا شننت مثل هذه الحرب، فإنني لا أدفع بقضية الهجنة الى موقع الصدارة من تصور الثقافات وحيويتها ولا أتبنى الهجنة في تجلياتها القصوى. فللهجنة حدود تنقلب بعدها الى زندقة وبندقة. وليس من المصادفة أن العربية في الجوهر ترى الهجين ذروة البياض الصافي والمختلط المستهجن في آن واحد. فالعربية من حيث هي لغة وبنية معرفية جسدت فهما عميقا للهجنة، وبين أول من تعامل ثقافيا مع هذا المفهوم المجتمع العربي العباسي الذي ابتكر مفهوم المولد، وهو في لغة سعيد ومريديه الهجين تمام. ولقد أطرى العرب المولدين، لكنهم أيضا أدركوا أن الاندفاع في التوليد الى مرحلة قصوى يضيع الوهج الحقيقي في الثقافات ويمسح شخصيتها - أي هويتها. وأنا أقرب الى هذا المفهوم مني الى تقديس الهجنة التي يدافع عنها اليوم في العالم دارسون غير ادوارد سعيد ينتمي الكثير منهم الى أقليات (هندية وافريقية غالبا) ويعيشون في خضم مجتمعات غربية تؤمن بعض قطاعاتها بالنقاء النازي وترى الغريب دخيلا ينبغي بتره، وتلويثا للنقي ينبغي غسله والاغتسال منه. ومن الطبيعي أن يدافع هؤلاء عن الهجنة، لأنهم بذلك يبحثون عن مشروعية تحميهم، وعن إطار فكري ملائم لوجودهم، وعن فلسفة تحول العالم الذي يتعرضون فيه للخطر الى عالم يأمنون على أنفسهم منه. وبمصطلحات سعيد فإن موقفهم الفكري، وانتاجهم الثقافي، دنيويان أيضا، ومتعالقان بعمق بالسياق الامبريالي الغربي الذي يعيشون فيه، وليسا قضية تصورية معزولة خالصة ومطورة لمحض المتعة التأملية والصفاء الجمالاتي.

وأنا لا أشعر بمثل هذه العقدة ولا ناقة لي فيها ولا صاروخ. إن إنتمائي لا يتحدد بوجودي في المجتمع الغربي، فأنا لا أسعى الى الاندماج فيه، ولا أبحث عن مسوغ لوجودي في داخله وهو بالنسبة لي منفى آخر، يحتل مرتبة تالية في النفي للمنفى الأول الذي هو الوطن وفي الجوهر، أومن بغربة الانسان في العالم، وبأنه يظل منفيا، وأن انبتار نفيه هو انبتار إبداعه ووهج فكره. وليس ثمة ما هو أخطر على المفكر من الانتماء الحميم والذوبان في ثقافة والتواشج اللامتميز مع الكتلة أيا كانت الكتلة عائلة أو بلدا، أو وطنا، أو منفى إن إبداع الفنان كامن ومشروط في انفصامه، لا في ذوبانه؛ وقد يكون صحيحا أنه بقدر ما يكون انفصامه انفصام المنتمي، مع ذلك، بقدر ما يكون وهجه عظيما وألقه مضيئا، غير أنه في هذه الحالة؛ يظل أقل بكثير من ذلك الكامل الذي أشار اليه هوغو أوف سان فكتور.

في اللباب من كتاب ادوارد سعيد هذه الاشكاليات الفكرية، الروحية الفردية والثقافية التي تتعلق بعلاقات الثقافات والتواريخ والمجتمعات. وفيه أيضا قراءة فذة[5] للمقاومة التي تفجرت في العالم المضطهد المستعمر لا أعرف لها مثيلا في الكتابة غربية كانت أو شرقية. وفي الفصل الذي يكتبه عن فانون خاصة ألق فكري يندر أن تجد له مضارعا. وذلك بعض من تسويغ ما يجعله في تقديري، جديرا بأن يوسم بأنه كتاب عظيم. فها هو ذا، لقاريء لم يكتب له، لكنه كتب من أجله وأجل نظرائه من الذين تعرضوا للقمع والتحيز والاستعباد ونزع الانسانية، التي مارستها بكل ألوانها الامبريالية والمركزية الاوروبية سابقا، والأوروبية - الامريكية الآن، ومن الذين قاوموا هذا كله ودفعوا وما يزالون يدفعون ثمنا لمقاومتهم يتراوح بين القتل وبذل الدم والسجن والمذلة والتعذيب والقلق والشوق والتبريح، ويتلوّن بألوان كثيرة سواها.

الهوامش

١ - يبدو لي أن خللا حدث في النص هنا، يتمثل في استخدام اسم الاشارة «هذه» بصيغة الجمع "these" دون يكون هناك مشار اليه سوى «النص».

٢ - استخدم المصطلح العربي الأصيل الذي وجدته حديثا لدى بديع الزمان الهمذاني وهو «المفتريات» للدلالة على مضمون المصطلح الأوروبي "Fiction" واضيف إليه احيانا لمزيد من التوضيح المصطلح الذي كنت قد ابتكرته قبل ذلك بسنوات، في ترجمتي للاستشراق، وهو «مختلفات»، ومن الدال أن مصطلحي ومصطلح الهمذاني متقاربان جدا، وهما يختلفان جوهريا عن الترجمات العربية الرائجة مثل «الرواية» أو «الفن الروائي» وهي في تقديري غير صالحة إلا في سياقات محدودة.

٣ - في محاولة للتوفيق بين ترجمات مستخدمة في بلدان عربية مختلفة، استخدم هنا «معاملات مقابل "Coefficients" تمشيا مع المورد معاملات القيمة مقابل "Parametres" التي يستعمل علماء سوريون ترجمة لها «معاملات»، وقد أضفت القيمة «للتفريق بين المصطلحين.

* * *

تونس
المسار
العدد رقم 10
1 يوليو 1991

دراسة

استراتيجية التنــاص والمنهج البديل لتحليل الخطاب الشعري

محمد الهاشمي بلوزة

إذا كانت مهمة النقد في الماضي تتركز في الوساطة بين النص والقارىء من أجل قارىء مستقبلي من خلال وظائف الانتقاء والحكم والشرح، فإن هذا الموقع أفلت اليوم حسب ميشيل فوكو من محور الكتابة الاستهلاك. «**وأصبح يمثل علاقة ليس بين الكتابة والقراءة، بل بين الكتابة والكتابة، أي أن التحليل الأدبي هو جوهريا إمكانية تكوين لغة جديدة انطلاقا من لغة معطاة**»(1).

هذا التحديد يدخل بالنقد مباشرة إلى حيّز الابداع، لكنه إبداع من نوع خاص لا يتأسس إلا على إبداع سابق. ولعل ذلك ما يثير عددا من التحفظات حول تصنيفه بين الأجناس الإبداعية. ومهما يكن من أمر فإن بحث علاقة النقد بالأجناس الأدبية يتعدى في اعتقادنا مجرد البحث عن ـ في مجرد العلاقة الوظيفية التي تجعل من الأول جنسا يحلل أو يفسر أو يصف الثاني إلى علاقة تأسيسة ـ استكمالية تقوم على أن الأول (النقد) هو في حقيقته وجه ثاني أو ثالث أو رابع للنص الإبداعي الأصلي وهو وجه بقدر ما يحمل من ملامح النص الأول يختلف عنه بسماته الخاصة التي تضاف إليه.

من هنا يمكن التأكيد أن النص الإبداعي، شعرا كان أو رواية يبقى مشروعا غير كامل الانجاز حتى يأتي النص النقدي القادر على اكماله وكم من مبدع ظل إبداعه سنوات طوال ينتظر النص النقدي الذي يكمّله ويخرجه في الصورة التي تنير ظلاله الخفيّة.

وقد اخترنا في مقاربتنا هذه أن نبحث عن علاقة النقد بالشعر تحديدا لما تتيحه النصوص الشعرية من امكانيات العمل النقدي ولكون الحديثة منها خاصة فضاءات كثيرة الظلال تلمّح ولا تصرّح وتومىء ولا تقول.

وأمام المحاولات العديدة التي قام بها كثير من النقاد العرب بحثا عن السبيل الأفضل لفتح مغالق القصيدة العربية الحديثة، ولأننا لم نعثر في قراءتنا على منهج محدد جاهز قادر لوحده على الاحاطة بالخطاب الشعري العربي وانما وجدنا أعمالا جادة تتراكم، بعضها يميل الى استقراء التراث والحفر فيه لاستخراج الثوابت التي اكتشفها عدد من النقاد العرب ومكنتهم من النفاذ إلى أهم العلاقات في بينة الخطاب الشعري ومن ثم وضع عدد من القوانين النقدية، ونقصد أعمال الجرجاني وحازم القرطاجني وابن جني

مثلا، وبعضها الآخر يعرض عن كل ذلك ليلتفت إلى وجهة المناهج الحديثة التي ابتدعها الغرب في محاولة تطبيق على النصوص العربية، قلنا إننا أمام كل هذه الأعمال اخترنا التوقف عند كتابات الناقد المغربي محمد مفتاح اعتقادا منا أنها تتوفر على الكثير من العناصر التي تعكس جهدا لا لبس فيه توزع بين قراءة التراث والتفتح على آخر منجزات علوم اللسان والأسلوب. كما أنها تطرح نفسها كمنهج متكامل لتحليل الخطاب الشعري أسماه صاحبه «استراتيجية التناص».

وقد ارتأينا أن نتحدث أولا ولو بشكل سريع عن محاولات التأسيس في النقد العربي الحديث لنعرض فيما بعد أهم ملامح المنهج المقترح ثمّ نناقشه فيما يلي معتمدين ما قرأنا حوله أو ما عنّ لنا من ملاحظات أثارت اعجابنا أو تحفظنا.

مدخل :

تميّز الخطاب العربي في النصف الثاني للقرن الحالي، سواء كان سياسيا أو دينيا أو علميا أو أدبيا بازدواجية عكست الى حدّ ما وفي جانبها الأول عقما واضحا بسبب الارتباط بالأنماط الفكرية السائدة وبالآليات التي تعتمد القياس والمناظرة بدل التقويض والتأسيس وفي جانبها الثاني تبعية مطلقة للقوة الغربية المهيمنة.

هذه الازدواجية جعلت المراجع النظرية تتعدد إلى حدّ التناقض بل أن هذه أصبحت قيدا على أي محاولة للاختراق.

وقد تميزت المحاولات الكثيرة التي وجدت بالتشنج في بداياتها ثمّ برزت أطروحات تتعلق ببناء مشروع نقد عربي مستقل نسبيا عن التيارات النقدية العربية، ومتواشج مع التراث النقدي العربي القديم»(2).

والمسألة في نظرنا تتجاوز كيفية التعامل مع التراث أو التفاعل مع الوافد الي ضرورة وجود النص الإبداعي القادر على أن يتحول إلى بؤرة ارتكاز تتمحور حولها الأعمال النقدية، فتتأسس حوله عن طريق التحرر من الانبهار أولا ثمّ باكتشاف خصوصيته ثانيا ومن ثم استخلاص القوانين الجديدة التي قد تستلهم التراث العربي بقدر ما تحاور التراث النقدي العالمي(3)بعبارة الياس خوري، فالنقد بوصفه لغة ثانية، كتابة على الكتابة ولغة على اللغة لا يستطيع أن ينطلق الا من اشكالية اللغة الأولى، أي من النص نفسه(4)لك لاحظنا أن بعض النقاد الباحثين أولوا أهمية قصوى للنص الإبداعي الأول وأوغلوا في محاصرة ما أسموه «لحظة المكاشفة الشعرية التي غالبا ما تكون واحدة بالنسبة لمجمل انتاج المبدع». وقد كان دأبهم للوصول الى تلك اللحظة اكتساب الآليات التي تمكنهم من تفكيك بنية الخطاب الشعري وإرجاعه إلى منابعه الأولى(5).

وقبل الإيغال في تفصيل هذه الآراء التي سنستعين ببعضها في مناقشة أطروحات الدكتور محمد مفتاح نرى لزاما علينا استعراض جوانب مما وصله النقد العربي المعاصر في هذا الصدد.

1 ـ محاولات التاسيس في النقد العربي :

ما زال عدد النقاد العرب الذين يبحثون بشكل جدّي عن ملامح خاصة لنقد عربي قادر على اكتشاف خصوصية الخطاب الإبداعي العربي يتكاثر وما زالت حاجتنا إلى هذا الخطاب النقدي الجديد تتأكد. وقد اختلفت المناهج وتعددت المشارب بين منبهر بالمناهج

والعلوم الوافدة يصر على تطبيقها على إبداعاتنا وبين متخوف متحصن خلف الموروث يهاب عليه الرياح الخارجية. وبين هذا وذاك كتب عدد من الباحثين أعمالا توفيقية تستند إلى التراث النقدي العربي وتأخذ في حذر من منجزات علوم اللسان.

وحسبنا في هذا الصدد أن نذكر بدراسات الناقد العربي كمال أبو ديب الذي اتخذ من تحليل بنية القصيدة منهجا يراه ثوريا ومؤسسا وفي الآن نفسه رفضيًا ونقضيًا وهو يرى لذلك أن «بنية القصيدة... لا تختلف جوهريا عن بنية مشروع اقتصادي ينبغي تنفيذه أن مشروع وحدة سياسية بين قطرين عربيين وءاعتماده على تحليل البنية نابع من اعتقاده أن النقد العربي القديم وخاصة كتابات الجرجاني استطاعت أن تضع ملامح آليات التحليل هذه.

وبدون الخوض في ما جاء به كمال أبو ديب لأنه معروف لكل دارس للنّقد نقول فقط إن الأسلوب الاستعلائي الذي تعامل به، الناقد مع القارئ العربي واعتقاده الخاطئ بأن تعقيدات الأبحاث البنيوية (وهي معقدة فعلا) تعفيه من البحث النظري، أوقعاه في مطب الاسقاط الآلي والتطبيق الذي لا إبداع فيه ولا «ثورية» (6) لأن ثوريّة أي منهج في اعتقادنا لا تتأسس فقط من خلال رفض السائد والانبهار بالآخر وإنما أيضا في هضم الخطاب العربي المنقود من ناحية واكتشاف الخصائص المشتركة التي يتضمنها والتي تشكل إشارات يفهمها المتلقّي كما أنه في اعتقادنا لا يكفي أن ندّعي أن الجرجاني سبق علماء اللسان الغربيين ونقادهم ثم ننتهي الى تبني ما وصله هؤلاء على أنه نابع من تراثنا وإنما التأسيس يعني في فهمنا وضع آليات جديدة نابعة من خصوصية نصوصنا الإبداعية قد نشترك فيها مع الإبداعات الأخرى وقد نختلف.

هذا المنهج في الاجتهاد الذي له بدون شك فضل نقل الإنجازات الغربية سلكه الناقد الجزائري الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه «بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصائد أشجان يمنية» عندما «زعم بأن نظرية الشعر لدى الجاحظ كانت أدنى ما تكون الى عصرنا الحاضر منها الى عصرها الغابر، وأن نظرته إليها نظرة لسانوية قبل أن تكون أي شيء آخر(7).

ورغم اعتماده الكلي على الأثر الأدبي (قصيدة أشجان يمنية لعبد العزيز المقالح) فإنه عمد في مقدمته إلى الحديث عن نظرية الجاحظ في الشعر ومقارنة مع ما توصّل إليه بتعريف جان كوهين.

ولعل إضافة الدكتور مرتاض في هذا العمل تتأكد خصوصا في ترويض المصطلح من ناحية وفي محاولة الجمع بين البنيوي والدلالي لتكتمل الإحاطة بالخطاب المنقود.

أمّا الأستاذ حمادي صمود الذي تعددت أبحاثه في هذا الصدد ومع اقتراب ما يطرحه في قراءته لقصيدة الأشواق التائهة «للشابي من مفهوم «النواة المعنوية» كما جاء عند ريفتار Riffaterre فهو يؤكد «أن هذه القصيدة تقوم من بقية الديوان مقام النواة المولدة والرحم المحتض»(8) فإن طرحه لمفهوم «المعايشة والمعاشرة» كطريق لاكتناه الخطاب الشعري ومن ثم البحث عن البنية الكلية «التي ترتد إليها الأجزاء ينتقل بفكرة النواة المعنوية من مستوى القصيدة إلى مجمل الأعمال ويعطي الخطاب النقدي فضاء أرحب للتحرك كما أن هذا الأسلوب يحرر الناقد من السلطة الفجة أحيانا للأدوات النقدية وتدعوه أكثر إلى ملاحقة الإبداع ومحاذاته ثم إلى إعادة انتاج «لحظة المكاشفة» كما يعرفها الأستاذ محمد لطفي اليوسفي، مكاشفة الشاعر لذات الشعر ومثول الشعر

في حضرة الشاعر واستقراء داخل تلك اللحظة المتسربلة بالغموض»(9).

ولعل لحظة المكاشفة الشعرية تلك تلتقي بالنتيجة عند اكتمالها بما سماه صمود بالرحم المحتضن أو هي على الأقل توصل اليه وهو ما أكده «اليوسفي في بحثه لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي» عندما تحدث عن لحظة الانسراب التي تأتي كصدى مباشر لوحدة الرؤيا «مما يعني أن مجمل نصوص الشابي نابعة من نفس التجربة راجعة إلى نفس اللحظة الخالقة وبالتالي فانّ لحظة المكاشفة فيها واحدة أو تكاد تكون واحدة»(10).

ان ما أقدَم عليه الأساتذة حمادي صمود ومحمد لطفي اليوسفي وبقية زملائهم في كتاب «دراسات في الشعرية الشابي نموذجا» يعدّ في رأينا فتحا في مجال النقد العربي وهو عمل مؤسس فعلا لأنه انطلق من النص الإبداعي ليعيد انتاج لحظة الإبداع، وهي مغامرة بقدر ما تحمل من مصاعب ومعاناة فإنها تجعل الناقد يقف على مشارف، بل في قمة الخلق على قدم المساواة مع المبدع، وكما يتضح فإن هذا العمل يقترب بنا إلى ما يطرحه الدكتور محمد مفتاح.

على العموم، وكيفما جاءت الإجتهادات فإن النقاد العرب أو أغلبهم على الأقل أدركوا أهمية السؤال ووضعوا الاصبع على الموضع الأساس ونعني به كما جاء على لسان صلاح فضل «أن المنطلق العلمي الصحيح لتخليق المنهج النقدي القادر على استيعاب الشعر الحديث واستشراف آفاقه ينبغي أن يقوم في منطقة التماس الساخن بين النص الشعري والتجريب النقدي في حركة جدلية خصبة»(11).

2 ـ استراتيجية التناصّ :

ان استعراضنا لمفهوم «استراتيجية التناصّ» كما جاء به الدكتور محمد مفتاح لن يقتصر على تلخيص كتابه «تحليل الخطاب الشعري» الذي ألف خصيصا لهذا الغرض وانما يستفيد من بقية كتبه وأبحاثه والحوارات التي أجريت معه وخاصة كتابه «دينامية النص» ومقالتيه «النقد بين المثالية والدينامية» و«المنهاجية بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية». وقد أحسسنا بضرورة اعتماد هذه النصوص لتتبع مراحل ولادة الفكر ونموها عند الكاتب ثم كيفية الاستفادة منها وبالتالي مناقشتها.

أسس الدكتور مفتاح طريقة استنباطه للمنهج المذكور على ثلاثة أركان هي :

1 ـ استعراض المناهج الغربية والعربية ونقدها.

2 ـ التركيب ويعني به تركيب العناصر المختلفة التي وقع تبنيها في شكل نظري متماسك.

3 ـ تطبيق ما توصل إليه على قصيدة ابن عبدون «الدهر الغرار».

ونحن لن نناقش في بحثنا هذا الركنين الاول والثالث لأن الأول يقتصر على الاستعراض والإختيار ويتمتع فيه الباحث بحرية مطلقة في رفض أو قبول أي من الأسس التي تطرحها النظريات المعروضة والمنقودة، ولأن الركن الثالث أي التطبيق يندرج في اطار محاولة تطبيق نظرية ما زالت قيد الدرس، بل لعلها ما زالت في حيّز ضيّق لا يجعلها تتجاوز إطار المشروع هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد تعرض هذا التطبيق للمناقشة والنقد من قبل الناقد الدكتور سامي سويدان(12) وقد نستعين بملاحظاته حول المنهج ذاته.

هذا فيما يتعلق بالأركان التي تأسس عليها المنهج. أما المنهـج نفســه فيمكن تلخيص أبرز ملامحه فيما يلي :

إنطلق الدكتور محمد مفتـاح من سؤال مـركـزي مؤداه «**كيف نستطيـع أن نبني منهاجية ملائمة شاملة وفروضا تاويلية وجيهة نحرك بعض مسلماتها ومفاهيمها بحسب كيفية النص الذي يواجهنا ونوعية تمظهراته ؟**»[13].

هذا السؤال المركزي يعكس كما يتضح الإنشغال الذي يسيطـر على اهتـمام البـاحث وهو انشغال يجد مبرره كما ذكرنا سلفا في خصوصية النصوص العربية من ناحية وفي افتقار الإنتاج النقدي العربي إلى نظرية قادرة علي استيعاب تلك الخصوصية من الناحية الأخرى.

وبقدر وضوح السؤال كان الجواب بيّنا. لا بد أولا من «غربلـة للمنجـزات الأجنبيـة ولمخلفات التراث العربي : ثم «تبني منهاجية جدلية تؤلف بين الذات المكـونـة من آليـات بشرية مشتركة وبين خصوصية المجتمعات والثقافات»[14].

هذه العملية أوصلت الباحث إلى «استخلاص مبادىء كلية ومتعاليـة وهي، **المقصدية والتفاعل والفضاء والزمان**»[15]وقد ورد تفصيـل ذلك في القسم الأول من كتـابـه «تحليل الخطاب الشعري في ثمانية فصول نوجز محتواها كما يلي :

الفصل الأول : التشاكل والتباين :

اهتم الباحث في هذا الفصل خاصة بتحديد مفهوم «التشاكل» وقد بدأ وفق منهاجيتـه المذكورة بعرض التعريفات السابقة للمفهوم ومناقشتها منتهيا إلى أن مـا سبق لا ينطبق إلاّ على الخطاب العلمي أو ماشاكله ليخلص أخيرا إلى التعـريف الجـديـد المقترح والـذي يعتبر «**أن التشاكل** تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا باركام **قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتـركيبيـة ومعنـويـة وتـداوليـة ضمانـا لانسجـام الرسالة**»[16].

هذا التعريف المقترح يضيف حسب صاحبـه عـدّة عنـاصر «**التداول**» (علاقة المتكلم باستعماله اللغة وعلاقته بالمخاطب والسياق، **وعنصر التناصّ** (أي نص مهما كان ليس إلاّ اركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة قبل)[17].

والتشاكل عند الدكتور مفتاح تشاكل في التعبير وتشاكل في المعنى وهـو في رأيـه من أكثر الأدوات فعالية في تحليل الخطاب.

الفصل الثاني : يتناول الصوت والمعنى ودلالة الأول على الثاني وقسمه الباحث إلى:

1 ـ معطيات لغوية وتضم :

رمزية تشاكل الصوت وبصددها يقـع التـأكيـد على «**أن للأصوات قيمة تعبيريـة أحيـانـا تـاتيهـا من خصـائصهـا الفيـزيـائيـة والاكـوستيكيـة ومن التـداعيـات بالمشابهة**»[18].

ورمزية تشاكل الكلمة وتعنى ما يعنيه ريفتار Riffaterre (بقوله «ان الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات» ومؤدى هـذا اللعب أن نـواة معنـويـة واحـدة تتقلب في صور مختلفة حسب مقاصد الشاعر».

2 ـ معطيات موازية للغة :

ويقصد بها خاصة القافية والوزن والنبر.

الفصل الثالث : يعرض فيه الباحث إلى المعجم وبصورة أدق إلى التشاكل والتباين على مستوى المعجم من خلال المعجم والتركيب وآليات التوليف والمعجم بين الإعتباطية والمقصدية.

أما **الفصل الرابع** : فاختص بالتشاكل والتباين على مستوى التركيب واقترح فيه الباحث توسيع صيغة التشاكل لتشمل متشاكلات أخرى كالزمن والنفي والمكان والضمائر.

هذا وقد وقع تخصيص **الفصل الخامس** للتركيب البلاغي واهتم خاصة بالاستعارة والكناية والمجاز المرسل وخلص الباحث في نهايته إلى «أن الخطاب اللغوي يبني من مادة الالفاظ التي تؤلف بينها آليات التركيب بنوعيه، ولكن هناك وسيلة أساسية تستوعب هذه الآليات جميعها وتمططها وهي التناصّ»(20).

لذلك وقع أفراد **الفصل السادس لموضوعه التناصّ** وبعد تحديد مفهوم النص ضبط الدكتور محمد مفتاح مقومات التناصّ وعرّف هذا الأخير بكونه «تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة»(21).

وبصدد حديثه عن التناصّ والمقصدية يبين الباحث المؤشرات التي تساعد على كشف التناص ومنها :

ـ التلاعب بأصوات الكلمة.
ـ التصريح بالمعارضة.
ـ استعمال لغة وسط معين.
ـ الاحالة على جنس خطابي.

أما وظائفه فهي في نظر الباحث كالآتي :

ـ استخلاص العبرة.
ـ تصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة.
ـ موقف من التقاليد السائدة أو التوفيق بينها.

من كل ما تقدم يستنتج أن «التناصّ، إذن، هو وسيلة تواصل **لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه**(22)وهذه نتيجة هامة تجعل من التناص احدى ركيزتين تقوم عليها كل الآثار الوسيطة كما يؤكد د. محمد مفتاح وتترجم بالتواتر وإعادة نماذج معينة بينما الأولى (الدعامة) تتجسد في التوالد والتناسل وتقليب النواة المعنوية الواحدة. وكما يتضح فإن كلا الدعامتين يمكن اختزالهما في مفهوم التناصّ كما وقع طرحه.

يخصص مفتاح لمشكلة «التفاعل» **الفصل السابع** من الكتاب فيعرض مختلف المدارس بين القول الموضوعي والقول الذاتي ليخلص إلى أن «الغياب في الخطاب الشعري ليس إلاّ تصنعا إذ جوهره الذاتية مهما كان نوعه»(23) لأن هنالك عدد من المؤشرات على هذه الذاتية ومنها ما أسماه بالمعينات» (ما يحيل على هيئة المقال وما يتصل به من زمان ومكان) و«الموجهات» (منطق الجهات، الضرورة/والامكان، المعرفة، الفعل، الكينونة/الظهور) و«الثنائيات (التقابلات المختلفة).

وينهي الباحث قوله بفصل ثامن يبحث في المقصدية وقد أعتبر أن كل العناصر السابقة من أصوات ومعجم وتركيب ووظائف لغوية تشكل محورا أفقيا في حين تشكل المقصدية الإجتماعية المحور العمودي للنموذج المقدم.

والجدير بالملاحظة أن مجمل الأفكار المشار إليها آنفا إنما تجد بذورها في أعمال الدكتور مفتاح المبكرة وتعْني بحثه الجامعي حول سيمياء الشعر القديم» الذي وردت فيه إشارات عديدة لبعض المفاهيم التي تبلورت في المنهج الذي يطرحه اليوم ففكرة المقصدية مثلا اعتبرت منذ تلك الفترة «الموجه» لبقية عناصر ما أسماه «بالسيميولوجيا اللغوية» وهي علم الأصوات وعلم التركيب والصرف والدلالة والتداول». وقد وقع توضيح هذا المفهوم بقوله : «ونعني بهذا المصطلح ان الغاية المتوخاة التي يتجه نحوها المرسل تجعله يختار أصواتا معيّنة ليؤدّي بها دلالة معيّنة وليحدث ردّ فعل معينّ»(24).

وفي بحثه الموسوم «دينامية النص» تنظير وانجاز يعود الكاتب إلى عدد من المفاهيم المذكورة، إذ أعتبر أن «المقصدية» أحد الموجهات الأساسية للبرهنة على دينامية النص كما أنه جعلها مبدأ من المبادىء الكلية (الأكثر تجريدا) لمقاربة الخطاب الشعري مع مبادىء أخرى منها «التفاعل» و«التملك» والتوليد/التحويل/والزمان/الفضاء والانسجام وهي مبادىء تحكم أي نص مهما كان نوعه. على أنه أضاف إليها مفاهيم نوعية خاصة بالخطاب الشعري وأهمها :

- أيقونية الصوت.
- قصدية الكلمة.
- وأيقون وحدة العالم.

ومجمل القول أن استراتيجية التناصّ كما يقترحها الدكتور محمد مفتاح تقوم على ثلاث ركائز هي :

1 ـ دراسة سيميولوجيا اللغة داخل النص الشعري أي بحث الأصوات والتراكيب ودلالالتها.

2 ـ دراسة النصوص الأخرى المتعالقة مع النص الأصلي.

3 ـ بحث القصد من تلك الاستعمالات المذكورة.

والآن وبعد هذا العرض، هل وفق الباحث في تصوره لهذا المنهج وهل نجح في تطبيقه ثمّ ما هي حدود استراتيجية التناصّ وماذا أضافت للواقع النقدي العربي؟ كل هذه الأسئلة ستكون موضوع الباب الأخير من عملنا هذا. وتحمل عنوان «مناقشة واقتراحات».

3 ـ مناقشة واقتراحات :

يقول الدكتور محمد مفتاح بصدد حديثه عن «قضايا المنهج» اننا نتوجه صوب اللسانيات وما تفرع عنها من دراسات لنجد ضالتنا المنشودة ونحو «السيميوطيقيات» للتزود بعتادها منتقين في كلتا الحالتين الثوابت ومستغنين عن الأعراض»(25) ولعل أول ما يلاحظ في كتابه «استراتيجية» التناصّ هو هذا الالتصاق الشديد بمفاهيم البحث السيميائي أو السيميولوجي وقد وجدنا آراء بيرس Peirce والمتعلقة بالايقون والرمز جلية فيما قدم. وليس الاهتمام بمفهوم التناصّ في رأينا الا مظهرا من مظاهر ذلك الإرتباط خاصة وأن الدراسات السيميولجية الحديثة أصبحت توجه اهتمامها إلى

علاقات الترميز Rapport de symbolisation بطريقة موجهة تمكن من إظهار الآليات العاملة مما يجعل من الرمزي مجالا للسيميولوجيا وموضوعا لها.

ورغم أن الباحث أكد أنه لم يأخذ من العلوم المختلفة إلاّ ما رآه مناسبا لتحليل الخطاب الشعري العربي فإننا نعتقد أن ذلك لم يمنعه من الوقوع في دائرة المآخذ التي تؤخذ بها السيميولوجيا باعتبارها احدى مصادره، فالمعروف اليوم أن هذه الأخيرة ما زالت في طور التأسيس وهي في الوقت الراهن مجموعة من المقترحات وليست علما مكتملا»(26).

في مقابل الصرامة المتأتية من الاتكاء على بعض مفاهيم السيميولوجيا عمد الباحث إلى التأويل أو التحليل مستخدما أدوات تمكنه من الوصول إلى ما أعتقد أنه «معنى النص» لكن هل وفّق في ذلك ؟

ان الوقوف عند النتائج التي توصل إليها الباحث من خلال تحليله للمعجم والأصوات وعلاقة هذه بالمعنى يتيح لنا التأكيد أن هذه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتجاوز إطار القراءة التي تفضي إلى «معنى» خاضع لعدد من التحديدات النفسية والتاريخية وليس إلى «المعنى».

هذه المراوحة بين معطيات العلم ومتطلبات التأويل جعلت الباحث يحقق الدراسة في عدد من العناصر اللغوية بشكل منفرد أي مجتزىء عن الخطاب ككل ليقدم عددا من الخصائص التي تحكم تلك الوحدات دون الوصول الى النظام العام الذي يحرك الخطاب ويتحكم فيه ونقصد هنا انه وقع اغفال ما يعرف عند النقاد بشعرية الأثر التي تقطع ذلك التناظر بين التأويل والعلم على حدّ قول «تودوروف» والتي لا تبحث في تسمية المعنى وانما ترمي الى معرفة القوانين العامة التي تتحكم في ولادة الأثر داخل الأثر نفسه.

إن ذلك التفكيك الذي قد يفضي إلى الدلالات الخفية لعدد من الرموز المستعملة يبقى محدود الجدوى إذا لم يبتعد عن واقع النص المنجز في محاولة لإعادة صياغة الحدث الشعري وبحثا عن الفعل الممكن الذي يمنح للحدث الأدبي خصوصيته أي أدبيته(27).

وعلى أن موضوع الشعرية مثل موضوع اللسانيات ينخرطان في إطار البحث السيميولوجي، فإن اقتصار الباحث على استخدام أدوات الوصف التي أنشأتها الشعرية لتمييز مستويات المعنى وتحديد الوحدات المكونة له ووصف العلاقات التي تشترك فيها هذه الوحدات ابتعد به عن جوهر الخطاب باعتباره المجال الحيوي للشعرية ليبقى في إطار اللغة في أغلب معالجاته. مما حوّل المنهج المقترح إلى مجرد أدوات لمقاربة مظاهر النص الشعري، لا تمكن ضرورة من الإحاطة بالأثر كوحدة متكاملة من ناحية وكخطاب شمولي من ناحية ثانية.

المأخذ الثالث الذي يمكن أن يؤاخذ به الباحث هو افراطه في التركيز على مسألة «المقصدية» التي جعلها العمود الفقري الذي لا يستقيم التحليل بدونه.

والمعروف أن هذا المفهوم شغل في وقت ما عددا من الباحثين والنقاد فقد شرحه هلن غاردنر في كتابه «مهمة النقد» (1990) كما أن ميخائيل ريفتار توقف عنده في تعريفه للأسلوب «بأنه كل شكل مكتوب علق به صاحبه مقاصد أدبية».

ان هذا التركيز على المقصدية قد يجد مبرره في تحليل النصوص غير الشعرية لكننا نعتقد أن التسربات اللاواعية في الشعر لها أهمية خاصة للوصول الى مقاصد الشاعر،

والإقتصار على «البحث عن العناصر اللغوية الحاملة لمقاصد الكاتب الواعية قد يؤدي بالباحث إلى الدوران حول نقطة واحدة ذلك أن تلك المقاصد لا يمكن الوقوف عليها إلا بتحليل الخطاب ذاته(28).

لقد همش الإهتمام المبالغ فيه بقضية المقصدية موضوع التناصّ الذي لم يعد قاعدة الاستراتيجية المذكورة بقدر ما تحول إلى مدخل من المداخل التي تمكن من مقاربة جانب من الجوانب، الغاية منه الوصول إلى دلالة النص الشعري وإلى مقاصد الشاعر.

لم أشأ التعمق في هذه الملاحظات العامة لأنه وقع التعرض لها في مجملها في عدد من الدراسات التي تصدت للبحث المذكور كما أني لم أعرض للجوانب التطبيقية التي تنعكس فيها بدون شكّ الاختلالات المذكورة. وقد فضلنا المرور مباشرة إلى المقترحات التي نعتقد أنها تعزز الآراء الواردة في مقترح الدكتور مفتاح.

1 ـ ان المقاربة التناصية لا تكتفي بذاتها لذلك نرى أن الباحث أصاب في ربطها بالدراسة اللغوية التي تشكل المدخل الضروري للوصول الى النصوص الغائبة.

2 ـ ان الطرح المنهجي لمفهوم التناصّ كمدخل لتحليل الشعر يتطلب مثلما يؤكد بشير القمري «تقريب الشقة بينه وبين شروط الوصف والقراءة والتفسير في إطار نظرية عامة ترتبط بالشعرية بشكل خاص.

3 ـ ان المفاهيم التي بلورها كل من الأساتذة حمادي صمود ولطفي اليوسفي والمتعلقة بمفهوم القراءة العاشقة التي تتيح للنقاد الحلول في زمن الإبداع وادراك «لحظةالمكاشفة الشعرية»، التي تدرك بالمعاناة لا بالمقال(29) ان هذه المفاهيم وحدها هي التي تعطي للباحث الإجابة عن أهم الأسئلة التي يطرحها الإبداع الشعري وهي : ما الذي يحدث لحظة الكتابة وكيف وأين تولد الرغبة، في الكتابة. وما هي المناطق التي يرتادها الشاعر المبدع في لحظة الإبداع»(30).

وهذه المفاهيم تلتقي مع ما يطرحه الباحث م. مفتاح عند تحدثه عن النواة المعنوية التي ترتد اليها القصيدة.

يبقى أن نضيف في النهاية أن مجمل الملاحظات لا تنقص من قيمة عمل الدكتور محمد مفتاح الذي يشكل خطوة هامة نحو إيجاد السبيل الأفضل لمقاربة الشعر العربي، وقد كفانا هذا العمل مؤونة العودة إلى التحليلات النظرية ومناقشتها.

● محمد الهاشمي بلوزة

هوامش :

(1) فوكو، م : النبوية والتحليل الأدبي، ت. محمد الخماسي، في العرب والفكر العالمي، عدد أول، شتاء 88.

(2) اليابوري، أحمد : أوهام الحدود وحدودها الأوهام، في مجلة الوحدة، عدد 49، اكتوبر 1988.

(3) اليابوري، أحمد نفس المصدر.

(4) خوري، الياس : الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ، بيروت 82 و11.

(5) صمود، حمادي (وآخرون) : دراسات في الشعرية الشابي نموذجا لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي : محمد لطيف اليوسفي، ص 60.

(6) ابو ديب، كمال : جدلية الخفاء والتجلي : دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط 3، 1984، ص 8 ـ 11.

(7) مرتاض، عبد الملك : بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت 1986، ص 16.

(8) صمود، حمادي وآخرون : دراسات في الشعرية، الشابي نموذجا، بيت الحكمة، تونس 88، ص 12.

(9) صمود، وآخرون : نفس المصدر، ص 60.

(10) نفس المصدر، ص 63.

(11) فضل، صلاح وآخرون، تأملات حول اشكالية المنهج (في) الشعر ومتغيرات المرحلة، ص 104، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988.

(12) سويدان، سامي : حوار منهجي في النص والتناص ـ في الفكر العربي المعاصر، عدد 60 ـ 61، جانفي، مركز الإنماء القومي، بيروت.

(13) مفتاح، محمد وآخرون : قضايا المنهج في اللغة والدب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 87، ص 5.

(14) مفتاح، محمد : النقد بين المثالية والدينامية، في الفكر العربي المعاصر، عدد 60 ـ 61.

(15) مفتاح، محمد وآخرون : قضايا المنهج، مصدر سابق، ص 15.

(16) مفتاح، محمد : تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، 86، ص25.

(17) مفتاح، محمد : تحليل الخطاب الشعري، ص 25.

(18) مفتاح، محمد : نفس المصدر، ص 35.

(19) نفس المصدر، ص 40.

(20) مفتاح، محمد : مصدر سابقة، ص 117.

(21) مفتاح، محمد : مصدر سابقة، ص 121.

(22) مفتاح، محمد : مصدر سابق، ص 134.

(23) مفتاح، محمد : مصدر سابق، ص 155.

(24) م. مفتاح : القاء أجرته معه، مجلة الطليعة الادبية، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، العدد 4، ص 10، نيسان 1984.

(25) قضايا المنهج في اللغة والأدب : م. مفتاح وآخرون، مصدر سابقة، ص 6.

(26) Ducrot Todown : Dictionnaire encycIpediaue des sciences du language, Seuil, Paris 72, P. 122.

(27) T, Todown Poeitique : Seuil, Paris, P. 20

(28) حمادي صمود : الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة،، الدار التونسية للنشر، تونس 88، ص 15.

(29) دراسات في الشعرية : حمادي صمود وآخرون، ص 60 مصدر سابق.

(30) دراسات في الشعرية : حمادي صمود وآخرون، ص 60 مصدر سابق.

تونس
الحياة الثقافية
العدد رقم 55
1 يناير 1990

دراسات

استنطاق الربع ومخاطبة الطلل في الشعر الجاهلي أو الإرهاصات الجنينية الأولى للمحاورة الشعرية المسرحية بين الانسان والأشياء، في الثقافة العربية

تأملات و خواطر

بقلم: محمود البشير

أقول أولا إن استنطاق الربع هو في منظور الشعر الجاهلي توجه بالخطاب وبالسؤال الى فضاء رحب لا أفق له . فلم السؤال ولم الالحاح على الجواب ؟ وأي جواب ينتظر السائل من الربع ومن الطلل ؟ وكيف يتولد الحوار الشعري والمسرحي بين الشاعر المتحدث داخل المعلقة وبين الصحراء والأطلال ؟

وبيان ذلك أن بعض شيوخنا من العرب ذكروا لنا أحاديث وصفوا فيها بيان الأشياء بذواتها ، وإن هي بدت لنا أجساما خرسا صامتة . فهذا أبو عثمان الجاحظ وذاك أبو الحسن الكاتب يذكران لنا مثلا قول بعضهم في احدى قصصه . تقول الرواية : « سل الأرض ، فقل : من شق أنهارك وغرس أشجارك ، وجنى ثمارك ؟ فإن لم تجبك حوارا ، أجابتك اعتبارا »[1].

فإن كنا نستحسن هذا الكلام ونستجيد ألفاظه فلا بد أن يكون لذلك « جهة معلومة وعلة معقولة وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل »[2] . وإذا كان هذا هكذا ، علمت أن الفضل بن عيسى بن أبان ، الذي هو صاحب هذه القصة ، يطلب الينا أن نسأل الأرض التي هي الرّبع وهي الطّلل وهي المدينة وهي النّهر ، هي إذن كل متكامل يحوي العناصر بأجمعها وبمتناقضاتها من عمران وخراب .

وسؤالنا الأرض يبدو للوهلة الأولى غريبا كما يبدو استنطاق الربع ومخاطبة الطلل من لدن الشاعر الجاهلي غريبا عجيبا . والناظر الى هذه المعاني يدرك بسهولة العلاقة بين سؤال الشاعر والسؤال الذي يمكن أو يجب ان نتوجه به نحن الى الأرض .

والاختلاف بين لا محالة . ففي الأول ، يقف الشاعر على فضاء واسع فارغ يصف بقايا الأشياء وبقايا الآثار وبقايا الصور :

« لِخَوْلَةَ أطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهْمَدِ
تَلُوح كبَاقي الوَشْمِ في ظاهر اليَدِ »[3]

ولسنا نريد في هذه الخواطر السريعة أن نخوض في مسألة وقوفه إن كانت حقيقة أم محض خيال ، فذلك يتطلب دراسة متأنية متعمقة للمعلّقة الواحدة أو لكل المعلقات . ولكن ما يهمنا هنا هو أن نقتطف بيتا من هنا وبيتا من هناك ضمن حزمة الأبيات الافتتاحية لبعض المعلقات ، فنتمكن بذلك من خلق مشاهد تخاطبية

متحاورية بين الانسان والأشياء . ونستشرف بذلك إلى مدّ الجسور والعلاقات الشعرية ـ المسرحية بين الحزمات الاستهلالية لهذه المعلقات[4] .

ونحن نرى هنا أن الشاعر يصف الديار الدارسة كبقايا الوشم . إذ هنا حلت خولة أياما وشهورا ثم هجرت مع الأهل بحثا عن الماء وعن المراعي . وهناك أقامت عبلة فلم تترك بعد رحيلها شيئا عدا بقايا رماد الحطب المحترق وخطوط البيت وحفر الأوتاد . وهناك هناك حلت نوار بمنى ثم صرت خيامها ولم تترك سوى ديار دارسة مدمّرة . تماما كالوشم في ظاهر اليد يبدو واضحا يانعا في أوله ، أو كالحناء عندما توضع على يد العروس ، أو كالحبر الأسود عندما يرتسم في بداياته على الورق الأبيض ، أو كالتجاعيد الأولى التي يحفرها الزمن على صفحة الوجه المكتنزة . ثم شيئا فشيئا تعصف عليها جميعا رياح الزمن وتقلبات الليل والنهار فتنطفيء شُعلةُ الحنّاء ، يشحب الوشمُ ، تذوب نصاعة الحبر وصفاء الورق وبهره ، وتكتب الأيام آخر مذكّراتها وأسرارها تودعها بين طيات الوجه المخطوط المسحوق . وتندثر آثار خولة وعبلة ومن لفّ لفهما ، وتلفظ الحياة آخر أنفاسها اعلانا لساعة الموت والفناء . هذه وتلك في طريقهما الى الاندثار والانمحاء :

« عَفَتِ الـدِّيَـارُ مَحَلُّهـا فَمُقَـامُهـا
بمِنًى تَـأَبَّـدَ غَـولُها فَـرِجَـامُهـا »[5]

لذلك يفزع الشاعر ويلحّ في السّؤال :

« يـا دارَ عَبلةَ بـالجِـواءِ تَـكَـلَّمي
وعِمِي صَبَاحًا دارَ عَبلةَ واسْلَمي »[6]

وجملة ما أردت أن أبينه لك أن مخاطبة الأطلال واستنطاق الربع هما ليسا بالأمر الهيّن كما كنا نتصوره ونحن على مقاعد الدراسة الثانوية . فسؤالُ الشاعر ووقوفه على البقايا المندثرة ـ إن حقيقة أو خيالا ـ ينبغي معالجتها بكامل الجدية والحزم ، إذ أنه يقف وجها لوجه أمام الموت ، بل أزعم أنه يقف أمام المرآة التي هي الأطلال ليرى نفسه فيها شاحبا كفراغ ، متألما كآخر أنين . يقف أو يزعم أنه يقف فيبحث عن سند حتى لا يسقط في ضبابية الفراغ والموت :

« قِفَا نَبْكِ من ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنـزِل
بسِقْطِ اللّوَى بَيْنَ الدّخُولِ فَحَوْمَل »[7]

وأمّا ما ذكرتُه لك في خصوص رواية ابن أبان فذلك ظنا منّي أن أربط عملية التحاور بين الفاعل المتلفظ للسؤال ، والفاعل المتقبل له . وفي كل هذه الحالات نرى أن عملية طرح السؤال أو النداء والمخاطبة تتم جميعها في اتجاه واحد ، إذ هي يراد بها الاستخبار ودفع التحاور والحديث بين الإنسان والأرض وكل ما يوجد فوق الأرض .

ألا ترى أنه إذا طلب منا أن نسأل الأرض فللانتباه الى صمتها الصاخب ؟ ألا ترى كذلك أن الشاعر الجاهلي عندما يقف على اطلال محبوبته فينظر اليها طويلا ويسرح نظره في أطراف الربع الذي عبرته هذه الحبيبة ، ألا ترى أنه يسأل الدار والمنزل يستخبرهما يطلب اليهما ان يحدثاه ان يقولا له كيف كانت خولة أو كيف كانت عبلة تعيش هنا . ثم ها هي قد رحلت مع عشيرتها رحلة ربما تطول وتطول فتكون رحلة الوداع الأخيرة . لذلك يلح في النداء يلح في السؤال عسى الديار تجيبه تحدثه تؤنسه تفتح له خبايا الذاكرة تحدثه عن ماض كان هنا منذ زمن قصير أو بعيد ، مليئا بالأخبار والأحداث .

فإذا أنت تأملت هذا القول فهمت أن الأرض وما عليها وما فيها من الأشياء « تبين للناظر المتوسم ، والعاقل المتبين ، بذواتها (...) فهي وإن كانت صامتة في أنفسها ، فهي ناطقة بظاهر أحوالها »[8]، لذلك توجّب علينا ان نسأل الأرض والسماء وكل الأشياء الموجودة بيننا ومعنا وتحتنا وفوقنا ، ندفعها الى التحاور

والتخاطب معنا واستنطاقها واستخبارها لـ « معرفة ما استخزن من البرهان ، وحشي من الدلالة ، وأودع من عجيب الحكمة »[9]، لأنها رغم خرسها وصمتها الظاهر فهي « ناطقة من جهة الدلالة »[10]. فإذا حصل هذا الكلام الشعري ـ المسرحي بين الانسان وأشياء العالم ، صار الإنسان « عالما بمعاني الأشياء »[11] معتقدا في بيانها وخطابها فسيكتسب بذلك معرفة ويعيش لحظات متعة ومؤانسة ويستفيد من هذه الحكمة القديمة قدم العالم نفسه . آنئذ يمنح الأشياء حياة والأطلال خصبا :

« رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النّجومِ وصَابَها
وَدْقُ الرَّوَاعِدِ جَوْدُها فَرِهَامُها »[12]

هكذا يبعث الشاعر الحياة والرّزق داخل فضاء رحب مبتور ومعفيّ دافعا المطر الى عملية الاخصاب ، التي هي في منظورنا ، عمليّة تواصل وتخاطب بين الماء النازل من السماء حاملا معه الحياة ، والأطلال التي صارت إلى الموت أقرب . فهذا المشهد الشعري ـ المسرحي تعلنه دق الرواعد كما تعلن دقّات الطبل رفع السّتار أو قراءة صحيفة الخليفة عند أحد أبواب المدينة العربية وساحاتها ، أو نقرات الراوي على طبله افتتاحا واستهلالا لسمر ليلي طويل مطرز بحكايا ألف ليلة ، أو زفاف ابن البلد بمحبوبته .

هذا الحوار الشّبقي الطبيعي ، إن صحّ التعبير . . . ؟ . . . الولادة قريبة وأن الديار ستعمر من جديد بالظباء والنعام وأنّ المراعي ستخصب وأنّ عشيرة مّا ستأتي الى هذا الفضاء المتجدّد الحيّ النّاطق عن حُسْن حاله المُخْبر عن تناغُمِه المعبّر عن بيان كينونته وخلودها ، إذ هو يَهب الماء والمرعى والقوت .

أو ليس استهلال المعلقة الجاهلية بمخاطبة الطُّلُول واستنطاق الرّبع هو تصوير للحظة انفعالية متوترة تصور موت الأشياء وصمتها الدّائم . ولكن استمرار المعلقة وامتدادها وانتقال أبياتها إلى وصف المطر والرعود فالناقة فالحيوان الوحشي فالفرس فالقبيلة . . . أليس هو بمثابة تجسيد جلي لاستمرارية الحياة وديمومتها وحتى دورانها الطبيعي في أنفاس القصيد وبنيته .

فالشاعر في حديثه مع الطلول يحاول أن يتحدث إليها فيسألها ويناديها ويصفها ويحثها على مشاركته أطراف الحوار :

« يا دارَمَيَّةَ بالعَلْيَاء فَالسَّنَدِ
أَقْوَتْ وطال عليها سَالِفُ الأَبَدِ
وَقَفْتُ فيها أُصيلاً كَيْ أُسَائِلَها
عَيَّتْ جَوَابًا وما بالرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ »[13]

يُرِيدُ بذلك أن يستحضر صور الماضي فلا يجد إلى ذلك سبيلا غير حديثه مع الفراغ والخواء . ولكنه خواء مثخن بالجراح ، فائض بدموع العين . إنه خواء متجدد خالد خلود القصيدة الجاهلية بجمالياتها ورموزها .

● الهوامش :

1) انظر : الجاحظ ، **كتاب الحيوان** ، ج . 1 ، ص. 35؛ وأبو الحسن ابن وهب الكاتب ، **البرهان في وجوه البيان** ، ص. 60-61 .

2) انظر : عبد القاهر الجرجاني ، **كتاب دلائل الاعجاز** ، ص. 41 .

3) انظر قصيدة طرفة بن العبد .

4) يجب التذكير هنا بأن هذه المجموعات الاستهلالية لا تعني أبدا بأنها متشابهة ، بل هي متنوعة ومختلفة .

5) انظر قصيدة لبيد بن ربيعة .

6) انظر قصيدة عنترة بن شداد .

7) انظر قصيدة امرىء القيس .

8) انظر : ابن وهب الكاتب ، المصدر المذكور .

9) انظر : الجاحظ ، المصدر المذكور .

10) انظر : الجاحظ ، المصدر المذكور .

11) انظر : ابن وهب الكاتب ، المصدر السابق .

12) انظر قصيدة لبيد بن ربيعة .

13) انظر قصيدة النابغة الذبياني .

المصادر والمراجع

1) **شرح القصائد العشر** ، صنعة الخطيب التبريزي (ت. 502 هـ) ، تحقيق د. فخرالدين قباوة ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1400 هـ/1980 م ، الطبعة الرابعة .

2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت . 255 هـ/) ، **الحيوان** ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، ج.1 ، ط. 2 ، القاهرة ، 1965 .

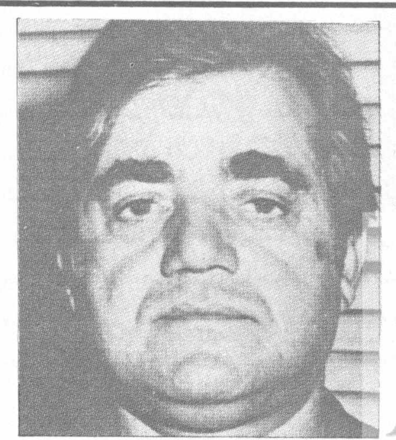
3) أبو الحسن اسحاق بن وهب الكاتب (ت. 335 هـ؟) ، **البرهان في وجوه البيان** ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، بغداد ، 1967 .

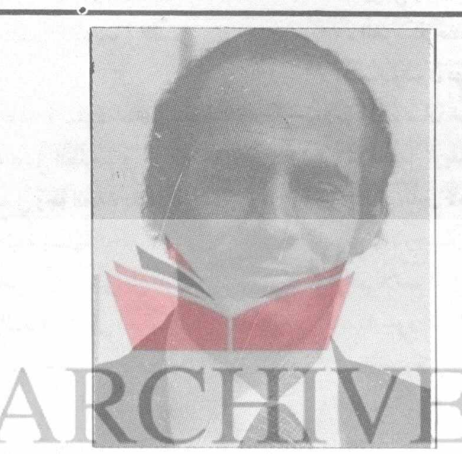
4) عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النّحوي (ت. 471هـ) ، كتاب دلائل **الاعجاز** ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، المؤسسة السعودية بمصر ، 1984 .

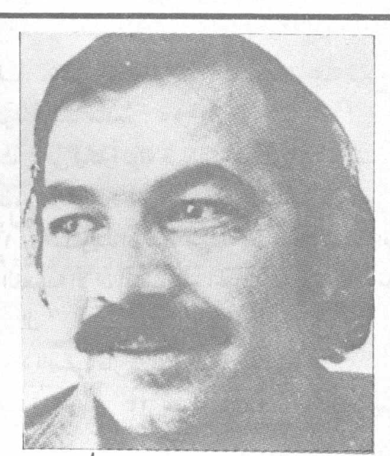


إشارات أولى
في القصة العراقية المعاصرة

عبد الستار ناصر


غازي العبادي


محمد خضير


موسى كريدي

لا تنتمي هذه الاشارات الى منهج نقدي واضح ومحدد، ولكنها مع ذلك لا تخلو من ملمح يضعها عند تخوم الجانب الانطباعي في النظرة الى الابداع القصصي، كما انها لا تفتقر الى حساسية المبدع المراقب الذي يستقرىء مفردات التجربة القصصية ولغتها عند الاخرين، وان هي تقصر عن الكشف بعد ذلك عن خلفياتها التأريخية او الاجتماعية او السايكولوجية، وهذا ما يجعل من اشاراته «مفاتيح» تمكن الناقد من اكمال زاوية النظرة المنهجية التي يعتمدها في الدراسة التحليلية للقصة والاقلام وهي تنشر هذه الاشارات تطمح الى فتح حوار خلاق بين المبدع والناقد.

«الاقلام»

ليس من الصعب العثور على (الفكرة) القصصية، هناك آلاف المضامين تجدها منثورة في الشوارع والبيوت والمستشفيات والأزقة، الأفكار دائماً ومنذ بدأنا نكتب ونقرأ، تعيش بيننا، هي تحت اليد لمن يذهب الى السينما ويشاهد التلفزيون أو يقرأ ويستمع إلى أخبار العالم، نراها في الصحف والمجلات القديمة وفي المقابر وعند الجيران، بل هي تصل إلينا حتى في أحلامنا وكوابيسنا وأسفارنا، وأحياناً أُخرى تأتي معلّبة وجاهزة للكتابة عنها.. ربما في ضحكة طفل أو في موت صديق أو جلسة خمرة أو رسالة حب

والقاص المبدع يعرف هذا كله، هو الذي يعرف وزن الفكرة ثمنها الدفين، ومن ثم كيفية صياغتها في (قصة) يقطع عنها الزوائد

التي علقت بها إثناء عملية النقل من جغرافية الحياة إلى جغرافية الفن.

اقول هذا وأنا اقرأ قصص (**غازي العبادي**) التي صدرت قبل فترة قصيرة تحت عنوان (**المطاف**) والتي احتوت على **٢١** قصة قصيرة كل واحدة من قصص المطاف تحكي عن مزاج وصفات وطباع (**السيّد**) في **٢١** حالة تقريباً وعن مزاج وطباع وصفات (**التابع**) في **٢١** حالة تقريباً، توازي حالات السيد. ولم يكن ثمة دور للقاص في حيوات السيد والعبد إلاّ تصويرهما معاً وتحميض الصورة، ومن ثم تسليمها للقراء دون حذف أورتوش أو مكياج... واذا كانت بعض الصور التي وصلتنا - نحن القراء - غير جيدة وبعضها الآخر رائع ومثير فإن القاص غازي العبادي يكون قد حقق لنفسه مبادرة جديدة مع (الابداع) القصصي عبر مايقرب من ربع قرن، هو الزمن الذي كتب فيه العبادي وأعطى.

ورغم ان حساب الابداع مازال أصعب أنواع الحسابات، لكن هذا القاص كان واحداً من كتاب القصة الذين يتابعون المسألة الانسانية ويرصدون حركة الناس البسطاء بهدوء وذكاء.. وقد كتبت عن قصصه اكثر من مرة كنت اراقب مايكتب وأترك بعض الهوامش هنا وهناك، حتى جاءت (**المطاف**) لتكون سبباً في الكتابة مرة اخرى عن غازي العبادي.

إذن، اكرر القول ان هذه القصص القصيرة تحكي عن (**السّيد والعبد**) أو القوي والضعيف، وأحياناً عن المالك والمملوك، مهما اختلفت الطرح وتنوعت الكتابة، وكيفما جاءت الصورة، ففي قصة (إحباط) مثلاً، هناك السيدة الاجنبية وطفلها الذي يلعب بسيارة (وهمية) داخل سيارتها الفارهة، وهناك في المخزن الذي تشتري منه بعض حاجياتها ثمة صبي مسكين ينظر الى الطفل الذي يمرح داخل السيارة بعيون مملوءة بالحزن والحاجة «ارتبك الصبي، سحب نفسه، وقف على الرصيف راح ينظر الى السيارة، التي تحركت وابتعدت عنه، مد صبيّ المخزن قبضته إلى أمام وأمسك بمقود سيارة متخيلة، وأطلق صوتاً يماثل صوت محرك السيارة فاأأأن ن ن واندفع إلى داخل المخزن» ص **٩**.

ان هذا الصبي (الضعيف) و(الفقير) يريد أن يحقق بعض مايريد، بعض ماتملكه العوائل الغنية، حتى وان كان مجرد حركة ضائعة في فراغ لاقيمة لها وأيضاً هناك قصة «**المطاف**» حيث تصعد صبّية رقيقة الملامح عقصت شعرها الى الوراء كذيل الحصان، إلى باص المصلحة تنحشر بين عدد من العمال، ملوثي الثياب بالجص والسمنت والعرق، فتشعر بالضيق من عيونهم وهمساتهم تلجأ إلى (سيّد) أنيق مهذب يفسح لها مكاناً إلى جانبه، ثم تنتهي القصة بأن تصرخ هذه الصبّية وهي ترى السيد (حاميها) قد تسلل بأصابعه تحت ثيابها، بينما أنقذها العمال وهم ينظرون الى السيد المهذب الأنيق بعروق تنبض بالغضب!

هنا يسرع القاص **غازي العبادي** وبعدسة بعيدة المدى ليلتقط واحدة من الصور الجميلة عن السيّد المزيف بحيث تجد نفسك على الصفحة (٧) تضحك بهدوء وتقلب الصفحات لتشاهد الصور التالية:

في قصة (حب) تعثر على روح (السيّد) عندما تجد الرجل العاشق وهو يفاجأ بـ(زوج) المرأة التي أحبها، والذي «تطلع متألماً الى عينيها الناعستين ونهض وغادر الغرفة معتذراً متعثراً لايعرف من أين الباب، وبعد رحيله اختلط في الغرفة الضحك بالأسى، ثم ساد وجوم» على الصفحة **١٢**.

المرأة في هذه القصة ودون ان تدري كانت (الشر) الذي يبتسم بحلاوة، بينما الضعيف العاشق كان (الحيز) الساذج المحبط الذي غادر الحب وغادره دون أن يعرف من أين الباب!

أما في قصة (زملاء) وهي واحدة من القصص الطريفة فقد كان كل واحد من أبطالها الثلاثة هو (العبد) لنفسه وهو (السّيد) عليها، هم زملاء في غرفة واحدة في دائرة حكومية، يتطرقون الى الحديث عن «أسعار اللحوم وأزمة المواصلات والسكن وقانون خدمة موظفي الدولة الجديد» صفحة **١٣** إضافة الى متاعب الزواج والأطفال واغتياب الناس، حتى انتهى بمرور الأيام أي جديد يستحق الحديث عنه، فيقوم زميل منهم بعملية اغتياب علنية صريحة لكل واحد من زميليه، ورغم عنصر المفاجأة التي أدهشت الجميع، الاّ انهم ينفجرون بضحكة واحدة ليتحرر الجو بينهم من جديد.. ثم ليتحرروا بالتالي من عبودية الصمت وبرودة أيام الوظيفة.

من المهم ان نقرأ قصص (**خيول مسّنة**) و(**بيت للجميع**) و(**حلم مخمور**) ففي هذه النماذج نقف على ابطال **غازي العبادي** المفضلين دائماً منذ مجموعته القصصية (**رحلة السندباد الثامنه**).

هكذا نجد قصص غازي العبادي تحكي بوضوح ودقة قصة (السيد) و(التابع) وهو بارع في تصوير هذا النوع من المضامين، واذا كان ثمة سؤال عن موهبة العبادي فقد نقف قليلاً عند (الشكل) الذي طال النقاش فيه وامتد الاستفسار والتحليل، ولااريد هذه المرة الدخول في دراسة هذه الناحية لدى العبادي لكنني أقول - باختصار - إنك تشعر بعد كل قصة تقرأها برغبة صادقة في حذف بعض المفردات، ورغبة ثانية أقوى في كتابة القصة من جديد.

قد لااكون على حق في مثل هذه (الرغبات) وقد تكون القصة عند غازي العبادي (ناجحة) لهذا السبب.. أي بسبب انها لم تكتب وفق الرغبات. من يدري؟

* * *

أن تكون (كاتباً قصصياً) معروفاً هذا يعني حتماً أن يكون عندك ماتقـول وأن تعـرف الـوسيلة التي بها تقـول، ثم أن تمتـاز عن سواك بالطريقة التي تختارها لتقول. .

والقـاص (**مـوسى كريـدي**) بعـد أن صدرت مجمـوعتـه الثـالثة (**غـرف نصف مضـاءة**) أكـد بثقـة انه يستحق أن يكون معروفاً بين صفـوف كتـاب القصة الذين يزدادون سنة بعد سنة، ونشطب على اسماء العديد منهم سنة بعد اخرى.

هناك، في قصص **موسى كريدي** اكثر من ناقد، واحد يفكر وآخر يقـرأ، وثـالث يبني ويختـار المفـردة والجملة ورابـع يشطب أويقلب العبـارة حتى تصـير بعـد كل هذه الـرقـابـة (قصـة) يكتبهـا موسى كريدي وتسمى باسمه، ترى وتعرف بصماته فوق سطورها بوضوح كما تعثر بسهولة على روح القاص ومزاجه وثقافته ونوع همومه وترى جهـد الكـاتب حين تصـل إلى نهايـة القصة وتناقش هذا التركيب اللغـوي الـذي يتبدل صفحة بعد أخرى يعلن عن فنان جيد يكتب القصـة ويعشقهـا ذلـك انها ـ كما سنرى ـ وسيلته المفضلة في التعبير عن حياته وتجربته وحدود عالمه.

ـ «حـين أضأت مصباح الغرفة، لمحت شرفتي عبر الريح تغرق في الضـوء رأيت الغـرفـة نظيفة وهادئة ومكتظة بنور ابيض، شديد البيـاض أبيض مثـل الكـواكب في الظلمـة ينـز من بين نافـذتيهـا **المفتوحتين. . كانت الريح تأتي باردة وكانت الغرفة تطل على سفح من الثلج وليس ثمة ثلج».**

هذا هو اسلوب موسى كريـدي في قصتـه الجميلة (**أوراق ضالة لرحلة قصيرة**) والتي تكـرر نشـرهـا اكثر من ثلاث مرات فهويعرف حقيقة وأصالة هذا الجـ ..، خمسون صفحة تحكي عن حالة إنسانية واحـدة بطـريقة يرتاح اليها القاص ويرى فيها نفسه وموهبته. . انها قصة (الموظف المثقف) المحكوم أحياناً بحياة باردة واعتيادية، يكتب عنهـا موسى كريـدي منذ دخول البطل أبواب وظيفته حتى يصل به إلى الـداخـل ـ داخل النفس ـ لتجد وأنت قرب الصفحة ١٠٣ من الكتـاب، أي قرب نهايـة القصة ان كريدي لم يبق مسامة واحدة في جسـد (مـوظفـه) أوفكـرة واحـدة طرأت على رأس بطله حتى جاء على ذكرها واقترحها على نفسه وقرر ان تكون في البناء العام لقصة قد يتهمهـا القـراء لأول وهلة بالثـرثرة والسهولة. . لكنها واحدة من أجمل ماكتب القاص، ذلك انها عملية بحث في الانسان في نمط من البشـر يجلس معنـا ويـدور حولنـا، نعيش حيـاتـه بل نرى معظمها يمثلها كل يوم، لكنه مع هذا النمط من البشر كان قد اختار الجانب المعتم الطـريف الغـامض ليطرحه بدقة وتفصيل لاننكر نجاحه فيها ابـداً (انهـا قصـة عن الـذات بطريقة الاعتراف غير المسؤول) اقرأ ماكتب على الصفحة ٨٠ مثلاً:

ـ تحت الضـوء مبـاشـرة كتب اخـرى صحف قديمـة قواميس، مفكـرة فلسطينيـة مزدانـه بلوحـات، حزمة أوراق بيض ينام فوقها بكسل قلم شيفرز اهدانيه كاتب قصة فقير يعيش في الكويت منذ سنوات. .

وفي مكـان آخـر من القصـة يذكـر اسماء معروفة عاشت معنا أو معـه ومـازال البعض يعيش بيننـا في المكتبات والشوارع والأزقة. . القـاص حريص حقاً على الامسـاك بتلابيب أبطاله وشرح مايجب شرحه واهمال مايجب اهماله، ان العناية بقالب القصة لنشرها دون عيوب كاد ان يكون ـ لولا ماسنطرحه لاحقاً ـ الهاجس الأساس في اللعبة القصصية التي يعرفها وأجاد فيها عند كتابته قصة (الكلب) و (غـرف نصف مضـاءة) وايضاً في قصة (أوراق ضالة لرحلة قصيرة) التي وقفنا عندها أولاً.

***

هذا بعض مايمكن طرحـه عن موسى كريـدي إذا أردنـا الكلام عن الجانب الايجابي في قصصه، أما اذا اقتربنا من سلبيات القاص واحتكمنـا الى منطق نقـدي آخـر أومنطق جمالي آخـر، وجب علينا البدء بعبارة طريفة لـ (ساشا غيتري) والتي معناها: «إنه من النادر ان يكـون المـريض مريضـاً مرتـين، لكنـه قد يكـون مريضـاً من مرضـه». . ومـوسى كريـدي يحب ان يوهم قدر مايتوهم، أوقل هو يرغب في الاختيـار مايشتهي البعض ان يختـار له ويعتقـد ـ مع نفسه ـ بأنه هو صاحب الاختيار!

***

جانب آخر لابد ان نشير اليه بشيء من المسؤولية، هو ان قصة **موسى كريـدي** تلتفت إلى الـوصف حتى تغـرق فيـه، أي بمعنى آخـر: قصـة ذات اسلوب جميـل لاتحتكم الى أهميـة مضمـونهـا ولاتبحث في ضرورته إلّا فيما ندر. . إقرأ قصة (البحر). . هي قصة جميلة، لاحـظ كلمـة (جميلة). . لكنـك لن تقـول مثـلاً: انها قصة خطيرة أوعظيمة أوماشئت من التسميات التي تقال عادة بعد قراءة (شي)ء ما أومشـاهـدة فيلم سينمائي معين. . «سرنا خلال شبكات من أجساد تضيء كالبرونز واخرى تنغمر في الرمل كأنها تحفر لها عشاً وثمة اجساد تتلون في الضوء إذ تتهيأ للهبوط نحو البحر» صفحة ٣١٤.

هذا إنشـاء دقيق، تميـل إليـه النفس حقاً، وقد تستمر في القراءة والبحث بل وتنتهي من القصـة ثم تقـرأ مابعـدها، وتشارك القاص اسلوبـه البـاذخ الذكي لكننا معه ومع القصة ما أن نفرغ من القراءة حتى نسأل:

ـ ماذا أراد **موسى كريـدي** أن يقـول؟ إننـا بحـاجة الى موضوع اكبر يهزنا ويدفعنا الى التفكير أو الوقوف عند معانيه وغايته.

ثم نرجع ثانية الى السؤال عن (الفن للفن) أو (الفن للناس) وتلك اسطوانة شرحها النقاد وذوو الرسالات الجامعية، لانريد تكرارها أو الاصغاء اليها لكننا نردد عند آخر الصفحة ٣٥٢ من مجموعة القاص موسى كريدي (**غرف نصف مضاءة**) ان هذا القاص يعرف مايقول ويملك الوسيلة لقول مايريد، وهو يمتاز عن بقية كتاب القصة بالطريقة التي اختارها للتعبير.. لكنه الآن وبعد هذا (الهمس) الذي سمعنا، نحلم أن نسمع (صرخته) الابداعية في قصص اخرى لابد آتية..

* * *

ليس من شك في ان (الاحساس) هو الصانع والمبدع الأول الذي يسبق الموهبة في العملية الفنية، والاحساس جزء لايمكن قطعه أو الاستغناء عنه في الشعر كما في القصة القصيرة كذلك في بقية الفنون.. واذا كنت ترى وتقرأ بعض القصص الساكنة المحنطة التي تنفر منها بعد سطرين أو ثلاثة فذلك بسبب جفاف أو ركود الاحساس في داخل الكاتب والفن عموماً يرتكز في شموخه وعظمته على عطاء الاحساس الانساني بما يدور، ولعل خير مثال على مانقول كلمة (سكوت فيتز جيرالد) التي يردد فيها: «ان هوانا وحماستنا هما واجبنا، وواجبنا هو هوانا وحماستنا»

نعم، الفن يعني اننا نحيا، وان نحيا يعني اننا قادرون على الابداع اذا كانت تلك هي المهمة القدرية التي اختيرت لنا، ان المرء كما يقول د. هـ لورنس - يلقي بأمراضه في الكتب التي يكتبها ويعيد كتابتها ويقدم عواطفه من اجل ان يكون سيداً ومسيطراً عليها!

الصعوبة في الكتابات المعاصرة هي ان نقول فيها كل مانريد من كلمات ذات تأثير كلمات نعرف حساباتها في القصة القصيرة، لذلك لابد من (قصة) تنطق بما نريد بأقل نسبة من السطور، وهذه واحدة من هموم القاص (**احمد خلف**) الذي بدأ الكتابة عام ١٩٦٤ ومازال صادقاً في البحث عن عمل أفضل وقصة يحقق فيها بعض ما في نفسه!

القاص **أحمد خلف** وجه معروف بين كتاب القصة القصيرة في العراق اول ماتقع عليه في كتاباته صدق الاحساس في حركة شخوصه، سواء أكان الاحساس مع البطل أو ضد البطل، انه يتنفس معهم، وقد يرى في بطله مايوحي بالغضب، عندها تجد اللغة التي يكتبها احمد خلف غاضبة ايضاً، والعكس معاً إذا كان البطل هادئاً أو معقولاً اقرأ (**شجرة في شارع فرعي**) على الصفحة ١٤ من مجموعته القصصيه (**منزل العرائس**) تجد ان المرأة التي **«دعكت أنفها ومسحت بطرف ثوبها جبهتها المعروقة وسط رائحة الغسيل والتي أخذت بين يديها قمصان وسراويل رجالية ذات قياس واحد، والتي شحت عبرها رائحة رجل في الثلاثين قال لها يوماً: كم لك من العمر؟»** أقول تجد هذه المرأة في آخر القصة (**وسط النار**) داخل احساس مشترك يربطك بها ويدفعك الى السؤال عنها..

هذه القصة عذبة، أي انها قالت شيئاً في الاحساس الذي نطبقه حروفاً وكلمات في كتاب صغير اسمه (**منزل العرائس**).

* * *

لماذا (**منزل العرائس**) دون بقية العناوين؟ هل أراد القاص أحمد خلف أن يقول ان العالم في حركة ملفقة تشبه حركة العرائس على المسرح أو في الحياة الحقيقية؟

ليس في المجموعة كلها قصة بهذا العنوان انه لكل القصص وليس لواحدة بعينها.. وهذا يعني (شاء القاص أم رفض) ان ثمة ماهو خاص في عملية النظر الى أبطاله والى نمط الحياة التي يعيشونها..

خذ القصص واحدة بعد أخرى.. (**سهم في غابة**) قصته عن رجل يهرب، هذا الهروب الميتافيزيقي الموهوم الذي طال البحث والتنقيب عن أبطاله دون جدوى وليس في القصة ثمة مايشير إلى عرس أو عرائس.. كذلك (**شجرة في شارع فرعي**) وايضاً (العزف صمتاً) التي تحكي قصة انسان ضرير لايرى عرساً ولا عرائس طبعاً إلى آخر المجموعة.

اذن، فقد كان العنوان وسيلة لربط النماذج وربط الحالات وربط الشخوص في حلقة واحدة، هكذا يجب أن يكون السبب كما نعرف في الكتب التي وصلت إلينا وكانت تحمل عنواناً وهمياً عن قصص ذات منطق واحد أو نمط بعينه.. لكني ارى ان هذا مالم يقف عليه احمد خلف انما جاء برأس (ما) وركبه على أجساد (ما) وقال في ذات نفسه: سيأتي النقد ويبحث في الاسباب.. لابد من حجة نقدية، وحتماً سيكتشفها واحد من النقاد!

* * *

انه لشيء مؤسف أن نقول ان قصة (**الأيام الموحشة**) رغم انها اطول القصص وجاءت في ٥١ صفحة، لكنها لم تصل في حبكتها وقوة اسلوبها الى قصة (كرنفال أبيض) التي تحكي عذاباً نفسياً بين تقاليد قديمة موروثة صنعت حياتنا، وبين واقع حضاري جديد تفرضه بعض المناسبات علينا.. كانت (**كرنفال أبيض**) في ٢٢ صفحة لكنها قصة احمد خلف التي حقق فيها الكثير على مستوى الابداع والتجربة!

- «ترى هل احدثها عن صوت الموسيقى الغريب وهو يجتاحني كلما غرقت في الصمت، أو تلك الصنوج تدق في القلب، وسنابك الخيل، والسيوف لو حدثتها عن الخيول البيض وهي تعبر القنوات،

تلو القنوات، وتبتعد عني رويداً رويداً وأنا أقف لاأملك دونها شيئاً» صفحة ٦٢

أو قول البطلة «مها» على الصفحة ٧٩:

- «هؤلاء هم أصدقائي وانت كم تختلف عنهم»

ثم يأتي دور القاص ليكتب:

- «الراقصة السابحة في بحر من الفوضى، اكون وجهاً لوجه أمام لوحة التنين والانسان، يحاول التخلص من تلك القوة الجبروتية التي فوجيء بها»

انه يعادل حبة لها وخوفه منها، بالمقارنة بين الضعف الهائل والقوة الهائلة، وقد وردت كل المقارنات بنجاح ودقة.. لكن هذا النجاح وتلك الدقة لم تكن من نصيب أحمد خلف في قصة عادية مثل (**هناك تحت المطر**).. انها تقريباً كما قال الجد في القصة نفسها «هكذاتبدأ الحكاية كل حكاية لها ابتداء كما لها انتهاء، تجد نفسك دائماً وسط حكاية ما..» صفحة ٤٦.

الجد يحكي للحفيد عن امه الغائبة هذا النوع من القصص المملوء بالحنان وزج الصفحات النبوية عن «الغائب» لكنها جاءت مجرد ذكريات هشة جعلت من القصة مجرد عمل إنشائي سهل، كما في قوله: اقترب اكثر، اني اقرب اليك من ذراعك.. أوقوله على الصفحة ٤٦:

- لماذا تريدين هذه البلوزة دائماً؟

- ولماذا انت تصمت كثيراً؟

والقصة مليئة - كما في قصص **أحمد خلف** - بأشجار اليوكالبتوس فهناك (**صف طويل من أشجار اليوكالتبوس**) على الصفحة ٤٧ وثمة (**فضاء تحجبه أشجار اليوكالبتوس**) على الصفحة نفسها أما شجر الصفصاف في قصص أحمد خلف فهوكثير جداً، حتى انك لاتدري سّر هذا العشق «الجميل» الذي اصاب **أحمد خلف** وجعل قصصه اشبه ماتكون بغابة نصف اشجارها صفصاف ونصفها الثاني يوكالتبوس.. حتى ان (البطل) في قصصه لايمكن وصف ملامحه دون ان تظلله اوراق الشجرة أو ان يجلس تحت شجرة أوينظر إلى شجرة، أو يحلم بشجرة!

هناك ملاحظة صغيرة عن قصص (منزل العرائس)... فيما سبق كان احمد خلف يعالج موضوعاته بالحوار وبقليل من السرد، وبعد كتابه الأول (نزهة في شوارع مهجورة) صاريعني بالسرد مع القليل جداً من الحوار، وهذه حالة صحية تعني أول ماتعنيه: ان احمد خلف إنما يجتهد في تحقيق مستوى افضل وأصعب.. ولاأعتقد هنا ان مسألة السرد والحوار التي أوردتها إنما هي رأيي أنا لكنه (منطق) نقدي معروف كان قد احتكم اليه العديد من الكتاب والنقاد المعروفين..

من حق أحمد خلف أن يعرف: انه من القَلة التي تكتب القصة القصيرة، ومن القلة التي تستحق المتابعة والحرص والاهتمام وانه بالتالي من الاسماء القليلة التي (مازلنا) ننتظر منها اكثر مما أعطت.

* * *

بعض كتاب القصة يفكرون فيما سيكتب عنهم فيما سيقال عن آخر قصة لهم يضعون الثقة في قلم الناقد، ويرون في كلامه درساً في مدحه خيراً إن كان مادحاً وفي قدحه شراً إن كان قادحاً ويحاولون سدّ العيب أوتصعيد الهمة، في قصة قادمة، وفق ماورد من سلب وايجاب على لسان الناقد.

وهناك نوع ثان من كتّاب القصة، لاشأن لهم فيما يقال عنهم، أو فيما سيقال عن آخر اعمالهم، وليس في خاطرهم من اثر لما يقوله الناقد فيهم وعنهم.. ويرون في سطور الناقد إضافة لاثقل لها ولاتعنيهم في شيء معهم كانت أوضدهم، وهم مستمرون في الكتابة مع الأخطاء نفسها - إن كان ثمة من خطأ - أو الجودة نفسها - إن كان ثمة من صواب - تاركين النقد مجرد كلام قيل عنهم، وأهملوه بوعي أو دون وعي منهم..

وثمة نوع ثالث من كتاب القصة يفكرون جيداً فيما يكتب عنهم، ويستدركون الخطأ دون الوقوع في مزالق النقاد أومبايعات البعض منهم وقد يضعون الثقة في الناقد، لكنهم في الوقت ذاته حذرون تماماً من الجلوس تحت مظلة المساومات الاخوانية، أوشراء النقد بالجلسات العذبة البطرانة والحب السهران ليلاً والمغفل نهاراً والذي يتغيّر وفق ميزان الصحة والمرض، أوميزان الربح والخسارة أو ميزان الاسم الخاص «الغالي» والاسم العام «الرخيص» وهم؛ ليس من شك في هذا، يحترمون النقد ولاشأن لهم بالناقد ويقرأون في طريق الابداع: خيراً كان ذلك أم شراً، وعداً بعافية الموهبة أو تأكيداً على فراغها، انهم، بالتالي ينظرون بعمق الى حقيقة مايمتلكون ومايفعلون القراءة، الوعي، الكتابة، التأمل، التجربة، الصبر، ثم القراءة ثانية ودائماً، جنباً الى جنب مع احترام التجربة وخوض مغامرة الحياة والاستفادة منها..

مهمة النقد بالنتيجة، مهمة شاقة، إنها كيفية النظر الى ماينشر بوعي وثقة عالية، وان كان النقد صادقاً وموضوعياً وليس من شأن له بفائدة لاحقة، كان الناقد قد حقق شيئاً لنفسه وللفكر والأدب عموماً، وان كان العكس (والعكس هو الغالب اليوم مع الأسف) صار الناقد حينها مجرد ثرثار يستحق المكافأة على سدّ فراغ المجلة او سدّ حاجة (بعض) الكتاب.

وقدتعلمنا منذ سنين طويلة، بل منذ طفولتنا، ان الكذب على الآخرين ليس إلاّ لعبة سهلة لكن الكذب على الذات أصعب بكثير وعندما يصل الكذب على النفس وعلى الآخرين في حدود

لعبة واحدة ـ دون حساب أو عذاب أو مراجعة ـ عندها اكتب ماشئت عمن تشاء وقت ماتشاء، ولاتفكر[1]

* * *

يدفعني هذا الكلام، الى الدخول في عوالم الكتّاب الشباب، **علي خيون الناصري، ومحمد سمارة، وزعيم الطائي، وجاسم عاصي،** وتناول مجموعة القاص **كاظم الأحمدي (غناء الفواخت)** وعساني لااكون قاسياً كما يظن البعض لان (النوع الثالث) من الكتاب الذي سبق ان ذكرته هو مايهم (الفن) وكل ماهو بعيد عن الفن لاشأن لنا به..

لعل واحدة من اولى حسنات القاص علي خيون انه بسيط فيما يكتب ويعلن عن هذه البساطة في كل قصص مجموعته الثانية (رحلة الليل الأخيرة) التي صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام في بداية عام ١٩٨٠.

العبارة التي يكتبها سهلة وليست معقدة، مسترشداً بقول هنري دو فرنوي من ان «الفخفخة هي فن الحمقى».. وقد تمكن على خيون من العمل في قصصه دون فخفخة أو تزويق في التركيب ودون فخفخة في التكنيك واللغة وترك القصة سائبة غير محكومة بشرط فني أو منطق نقدي (مراقب) تأخذها موجة الخيال الفوتوغرافي وتعيدها موجة الحدث الواقعي العادي دون أي تدخل ابداعي ينقذ الشكل من نمطيته الباردة أو ينقذ المضمون من التكرار الفاجع.. حتى ان السيد هنري فرنوي لو قرأ قصص **(رحلة الليل الأخيرة)** لفكر في قول آخر..

القاص **علي خيون** لايلعب مع الكلمات كما يلعب بعض كتّاب القصة القصيرة انه يريدها **«قصة واقعية»** يقرأها العامل والتلميذ والفلاح والموظف وربة البيت.. وهذا شيء جيد اذا ماكتبنا **«حكايات منوعة»** على غلاف الكتاب وحذفنا كلمة (قصص) ذلك انها كما سيرى القراء: حكايات ذات نبرة قريبة إلى النفس بل انها أحداث جميلة من واقع الحال، اقرأ مثلاً قوله على الصفحة ١٢٢ من قصة «طائر الحب»:

ـ إبتعت قبل اسابيع طائرين قيل لي انهما من طيور الحب وان الذكر لابد وأن يعيش مع انثاه وانه يخلص لها ويحبها واذا مافارقها فإنه قد ينتحر!

ثم اقرأ على الصفحة ٦٣ من قصة **(حديث خاص عن رجل)** قوله:

ـ اسمي نادية موظفة وطالبة، وكل الذين يعرفونني يقولون انني جميلة ومحبوبة، أنام بلاعشاء كي احافظ على رشاقتي احب اغاني عبدالحليم حافظ القديمة.

ألا ترى ان هذا النمط وهذه الطريقة في الكتابة إنما توحي بالقصص القديمة التي كنا نسمعها من أجدادنا ومن الكتب الصفراء التي تزدحم في سوق السراي ليس أولها ألف ليلة وليلة وليس آخرها نظرات أو عبرات المنفلوطي رحمه الله.

القصص جميعاً تبحث في العلاقات اليومية، بين الرجل والمرأة ليس ثمة هموماً اكبر من ـ مجرد ـ هذا الحب الذي لايعني الكثير.. لأنه جاء عابراً ومفتعلاً وصغيراً.. حتى عناوين القصص ـ وهذا أبسط مايبدأ به الكاتب ـ تبدو واحدة من حيث محتواها الجمالي «امرأة صامتة» «امرأة رائعة» **«حديث خاص عن امرأة» «حديث خاص عن رجل»** «رجل في الثلاثين» «المرأة التي تحدثت باختصار» وايضاً «شجرة وحيدة». ورغم ان هذا لايعني الفقر في المفردات، لكنه يوحي لأول وهلة بتشابه الشكل ونوع المضمون وحتى بقية القصص التي اختار لها عناوين مثل «الزحام» «الأصوات» «أصداء» «الصمت» تكاد تتشابه تماماً في اختيار الأرض التي يزحف عليها ابطاله، والذين هم بدورهم متشابهون حدّ الاكتفاء بقراءة ثلاث قصص أو حتى أقل من بين ٢٦ قصة احتوتها مجموعة القاص علي خيون

قصة «أصداء» مثلاً، واحدة من القصص التي تقول شيئاً عن الواقع بطريقة ذرف الدموع أو هي واحدة من المواعظ التي يهتدي بها الضعفاء الذين يقنعون بما يرون دون دراسة أو تحليل، المرأة تبكي يعني ان المرأة تبكي، ولابد ان يرحمها الابن الضال ويهتدي برحمته المهتدون..

انها تشبه القول «كأسي صغيرة كما ترى، لكن تفضل أن تشرب أنت أولاً».. والمشكلة في القصة مشكلة عادية جداً لكن لامانع أن تذرف قليلاً من الدموع معنا.

ـ امر محزن ان تنادي تلك العجوز ابنها الوحيد فلا يجيبها أحد. ماالذي سيقوله الناس عني، سأحسم الأمر إذن أجمع أثاثي القليل وأولادي وأرحل إليها.. صفحة ١٠.

أما **«امرأة رائعة»** فهي قصة مفتعلة عن شخص يتحدث الى صديق (...)، يتكلم معه عن امرأة أحبها واختفت عرفها في الشارع العام واختفت عنه في الشارع العام ورأى فيها كل شيء (؟).. ست صفحات لم يصل بها إلى شيء يستحق الاهتمام أو ان يقنعنا مرة واحدة بضرورة كتابة هذا النوع من القصص!

انها مسألة التجربة ووعي التجربة. والكتابة عن هذه التجربة في حياة الكاتب هي محنة اختيار مانكتب وقلّة مايجب ان نختار.. هذا النوع من القصص الهشة السالبة غالباً ماتنتهي بضربة ذكاء أو مفاجأة أو قضية خارج السطور هي في حقيقتها اكبر من **مجرد** الثرثرة، لكن هذا مالم نعثر عليه في «امرأة رائعة» ولافي بقية القصص على الاطلاق.

كذلـك في قصـة «حديث خاص عن رجل» وهي أسوأ نموذج في المجمـوعـة انهـا مجرد (حب) صغـير مراهق، مرة هنا، ومرة هناك، ليس فيها أيّ رمز لشيء ولايعني - حتى - واقعها مايثير أومايستحق الكتـابـة . . انهـا ثرثـرة امـرأة اسمهـا نادية أحبّت رجلاً اختفى عن حيـاتهـا وبـدأت في حب آخـر في طريقـه للاختفاء وليس من معادل موضـوعي أو تصعيـد لحالـة ماسـوى هذه الثـرثـرة التي تستمر حتى السطر الأخير!

اسم البطلة (نادية) يتكرر في عدد من القصص في محاولة لتثبيت (بطلة) لها سمات معينة ومشاعر خاصة ولم يصل بها القاص الى حال استثنـائي يستحق أن يتـذكرها القاري .٠. فهي انسانه على جانب من الـذكـاء، جميلة تحب اغـاني عبـدالحليم حافـظ القديمة وتحافظ على وزنها من الترهل، وفيما عدا هذا: لاشي .٠.

لابد في النهاية من القول، ان علي خيون الناصري كاتب قصة أمامه الكثير وليس من باب المواعظ ان نعرف جميعاً انه ليس كل من ركب السفينة وابحر فيها من بيروت الى برشلونة صار بحاراً، وليس كل من قرأ كتـابـاً في الحب صار عاشقـاً، وليس كل من جلس الى فيلسوف عظيم صار شبيهاً به، وهذا الوهم الذي أصاب العديد من الموهـوبـين وأسقـط البعض منهم، مازال هو الـداء الأول في الحياة الثقافية، ربما في عموم الوطن العربي وليس في العراق فقط. وتبقى الثقة في الجيـل الجـديد من كتاب القصة اكبر من العروض النقدية التي لانـريـد بها سوى التذكير بصعوبة فن القصة القصيرة والسعي لتطويرها فعلاً ولايتم هذا دون شك بالمجاملات العابرة التي لاقيمة لها أبداً[٢].

* * *

الغـريب في القصص العـراقي المعـاصـر، في طريقـة التنـاول واحتـواء الشخـوص في اختيـار المفـردات وفي اسلوب كتـابة البداية والنهاية، انها تكاد - إن لم تكن كذلك فعلاً - أن تكون متشابهة بين الكثير من كتـاب القصـة وانـك إذا أردت إخراج مجموعة قصصية واحـدة تضم أعـمالاً إبـداعيـة لمحمـد سمارة أوزعيم الطائي أوعلي خيـون أوجاسم عاصي وغـيرهم، سترى ان كتـابـاً كهـذا - اذا ماحـذفنـا أسماء القصاصين عن القصص - يمكن أن يكون لواحد منهم (أي واحـد تختـار) مع اختـلاف جدّ بسيـط في عملية الكشف والـرؤ يـا والآراء بين هذا الكـاتب أوذاك لكنـك - حتـماً - في تلك المجمـوعـة القصصيـة المـوحـدة لن تشعر بذلك مطلقاً. . وهذا فيما نعرف، إنما هو شر البلية، حتى وان لم يضحك أبداً. .

(الاشجـار تورق في الصحـراء) أول مجمـوعة قصصية لمحمد سمارة أول قصـة فيهـا عنوانها «الصقر» وهي محاولة في تقليد أجواء القاص (**محمـد خضيّر**) التي تعتمـد على الاسراف في الوصف والامعان في شرح مالا يستحق الشرح في الكثير من عبارتين. .

هذا هو محمـد سمارة يكـرر «حـالـة» الحصـان عشرات المرات، ويكرر حالة الرجل عشرات المرات، تبدأ القصة في دائرة ما وتنتهي في الـدائـرة نفسهـا، ولم تكن ثمـة (مهمـة) أمـام محمد سمارة سوى الدوران مع الحصان المنهك والصقر ذي الذنب المرقط، وتنسيق دور كل منهم في قصـة قصـيرة رغم انهـا جيدة لاتعرف اين يكمن ثقلها ولماذا تنحدر لغتها نحو الوصف والتشكيل اللغوي الجميل حسب؟ وعلينا أن نقرأ بين سطر وسطر أمثال هذه العبارات:

- هي اقرب الى المخدر في الكأس ص ٦

- فأل سيء ان يجتمع الصقر والمطر ص ٧

- بدت الشمس كبرتقالة ناضجة ص ٥

أراد القـاص محمـد سمارة، ان يفـرض (الـذكـاء) كسلعـة للبيـع والشـراء، وليس الـذكاء الذي يأتي بلاعناء والذي يشرح (الشي)ء دون انتظار لمدح أو تصفيق!

في قصـة **(في الـوديـان تنبت الـزهور)** وهي واحدة من القصص التي اعتمـد عليهـا الكـاتب تبـدأ القصة (واقعية) جداً وتنتهي عند السطور التسعة الأخيرة (ميتافيزيقية) جداً، رجل يائس هربت منه زوجتـه دون أن يعـرف السبب وهـو فقـير الحـال يعيش مع حصان مريض، ويكسب عيشـه بصعـوبـة، القصة تبدأ بعد عشر سنوات عندما يلتقي (ابن الملّا مسعود) بهذا الرجل واسمه حمادي السرحان ليقص عليـه ماجـرى في بحـر السنوات العشر الماضية، ويكون من جملة مايحكيـه رجـوع زوجتـه (مـريم) التي يصفهـا بالشقـراء ذات اللحم الـذي يشبـه الحليب. . ويقـول له: انهـا تحب المطر وتمطي الحصان تحت زخاته وهي تلبس الثياب البيض.

ثم ماأن ينتهي من كلامه حتى تبدأ السماء بالمطر ليقول له: انظر انهـا ستأتي. . ومـا ان يتطلع ابن المـلا مسعـود إلى حيث اشـار (حمـادي) حتى يرى «امـرأة شقـراء ترتدي ثياباً بيضاء تمتطي صهوة فرس وتحمل بيدها طبقاً صغيراً يلتمع مع الشمس وكانت تنطلق في الصحـراء ضاحكـة مدت يدهـا الى الطبق وغـرفت منـه قبضة من الزهر نثرتها في الهواء بمرح وهي تردد اغنية شعبية ضاحكة» ص ٨٤.

ولابـد من التـذكـير طبعـاً بان القصة تدور أحداثها في مقهى ولم تكن ثمـة صحـراء أووديان قريبة أوبعيدة وان التغيير الذي أصاب القصة إنما جرى في سطور جدّ قليلة ازاء عشرين صفحة هي القصة كلها. . وفي نهايتها فقط!

بعض ماأصاب هذه القصة من خلل في البناء ماقالته مريم على الصفحـة ٨١ «قـالت: لقـد حدث وأنا في حالة أقرب إلى الغيبوبة لقـد غرر بي ذلـك الـوغـد فتركتـك وانت أحوج إلى من يقف إلى

جانبك انها غلطة ياحمادي غلطة كبيرة حقاً، فهل تغفر لي تلك الغلطة»؟

ان من يقرأ القصة ويصل هذا المقطع سيضحك حتماً، وبصوت عال.. ثمة شوط كبير بين ذاك اللامعقول جداً وهذا المعقول جداً!؟

هناك ايضاً قصة «رصاصة اخيرة» وهي حكاية صياد لم تبق في حوزته سوى رصاصة واحدة بعد ان فشل في صيد اي شيء مع الرصاصة الأخيرة يرى طائراً يرفرف بين اشجار ضخمة ويفكر: ماذا تفعل رصاصة واحدة وأخيرة؟

وعندما تتحرك البندقية يكون الطائر قد نشر جناحية وطار بعيداً قصة بسيطة لكنها لاتنطق بشيء لأنها جاءت لسدّ فراغ ما، وليس لشيء آخر.. محمد سهارة لايعرف أن يكتب قصة قصيرة (جداً) انه يريد مساحة أطول ليقول (كل) مايريد.. وهذا مانقوله ايضاً عن قصته (الشجرة) صفحة ١٣ رغم انها أفضل من (رصاصته الأخيرة) لكنها تعاني من السرعة في الطرح لسد فراغ آخر (؟) وهذا داء في القصة العراقية يحتاج منا إلى دراسة خاصة.

في السنوات السبع الأخيرة، بدأ القاص محمد سهارة يسافر الى خارج العراق، وبدأ يكتب عن رحلاته القصيرة التي لاتدوم أطولها شهراً واحداً.. لكن القصص جميعها ومنها قصة (سحب جليدية) لم تكن سوى ريبورتاجات جميلة تحاول ان تنمو لتصبح «قصة» لكنها تهبط بعد سطرين أو ثلاثة لتأخذ حجماً ابداعياً أدنى.. هاهو القاص في شوارع وارشو يلتقي امرأة وطبعاً لابد أن تكون جميلة.. وأيضاً لابد ان تسأله عن بغداد وعن هارون الرشيد وألف ليلة وليلة. ثم ووفق النظرة الشرقية الى الحب، لابد ان يكون لها حبيب هجرها، ليكون (الراوي) الرجل الثاني وليس الثالث أو الرابع في حياتها!!

ثم تشعر وأنت في نهاية القصة انه من الممكن بترها عند اي سطر منها وأيضاً من السهل الاستمرار في كتابتها حتى تصبح في حجم رواية بجزء واحد أو اكثر ـ حسب رغبة الكاتب ـ والمعروف في أمر هذه القصص انها تأتي ناقصة في محتواها العام بسبب ان القاص يكتبها بسرعة حال رجوعه من السفر، أو اثناء السفر، ليس لسبب غير ان يقول (انني سافرت وهاكم تجاربي)..

ولعل القراء يتذكرون جيداً ان هذا النوع من (التجارب) إنما هو عن النساء فقط، وهذه علة معظم كتاب القصة الذين يسافرون لأول مرة، وليس من المعقول ـ هنا ـ ذكر بقية الأسماء لأننا نحكي عن ظاهرة معينة ولانريد الوقوع في شرح (الظاهر) منها!

إقرأ ماكتبه محمد سهارة على الصفحة ٣٥:

ـ «قلت أهو وجه صاحبي القاص الذي كنت أزمع السفر واياه قبل شهور؟ شد ماتحدثنا بلذة حول الرحيل، وتساءلنا ماذا تعني الغربة لرجل يكتب القصة؟ وكنا ندخن بشراهة وننظر في وجوه بعضنا البعض ونقول انها لنعمة أن تكتب شيئاً وأنت كطير مهاجر ثم مانلبث ان نضحك ونعاود التدخين وننفخ سحب الدخان الى مقهى البرلمان العتيقة».

ولابد ان نقرأ أيضاً:

ـ سأقودها وحدي، أعبر بها البلدان وأقطع الفيافي، أظل أدور وأدور حيث أتركهم ورائي ينظرون بدهشة ويتساءلون ماالذي حدث؟ ص ١٣.

أخيراً.. لابد من القول ان المراهنة على كاتب جديد، وفي حقل صعب كالقصة القصيرة لايأتي بالحديث المختصر عن قصة هنا وقصة هناك وان المستقبل مع المبدع الجاد، وكم كنت ارجو لو انني اكتشفت هذا المبدع في النتاج الأول كيما نقرأ له ونكون معه منذ البداية أعني بدايته طبعاً..

* * *

لعل بعض اعترافات «غراهام غرين» تنطبق تماماً على كتابات (زعيم الطائي) فقد قال غرين: «في البداية كنت اريد اللعب بالكلمات ثم فهمت ان أهم الأشياء هو البساطة أيّ ان تستعمل العبارات بمدلولاتها الاولى دون تلاعب أو غموض ولا أوصاف كثيرة المهم جمل القصة تتطور وتتقدم علينا ان نتمثل العالم بدقة وأن نكون مقتصدين بالوسائل».

هذا جانب أول في قصص زعيم الطائي فهو يعشق القصة القصيرة وهو بسيط في التعامل مع ابطاله، حريص على أن تقول قصصه شيئاً في (الفن) وشيئاً في (الانسان) واذا تطورت القصة بين يديه يكون زعيم الطائي قد حقق (البداية) ليس غير، أعني بداية الفنان.

هناك قول نقدي مفاده ان بعض كتّاب القصة القصيرة مصابون بمرض التواضع مع «أبطالهم» أيّ انهم حريصون على «الثقة» التي يمنحها القراء للكاتب والكتاب، لذلك تجد البعض من (هؤلاء) يخسرون الكثير من عظمة «الفن» بسبب هذا الحرص وذاك التواضع، اي انهم بدافع استقطاب اكبر عدد ممكن من القراء ـ من مختلف المستويات ـ يخسرون القارىء الجيد عندما يفكرون بالقارىء الاعتيادي وهم يكتبون..

وزعيم الطائي مازال وهو في البداية خاضعاً لهذا المبدأ لكنه اكثر خضوعاً لاكتساب (قيمة) فنية أعلى بوسيلة (فن التواضع) في التعبير وهذا ماسيأتي اثباته عند عرض قصص مجموعته البكر (الشرفة) التي صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام نهاية عام ١٩٧٩.

اول قصة في المجموعة عنوانها (حدود المملكة) وأقول بمسؤولية

ان هذا النمط من الكتابة وهذا النوع من الاختيار يستحق اكثر من الاهتمام . . فقد قدم أبطال قصته من الاطفال وهم يكتشفون لأول مرة مايعنيه (الموت) بعد أن كان شيئاً غامضاً وسّريا . . واحد من هؤلاء الصغار كان قد مات أبوه، لذلك فهو كثير الخوف من هذا الشيء الرهيب الذي يسمونه (الموت) أو (الغياب) وعندما يقوم اكبر الأطفال بشنق احدى القطط ليشرح ماهو الموت نجد الصغير ذو النمش «يركض متجهاً نحو الغابة لم يعد يرغب في رؤية احد وخشى ان يرى الآخرون ضعفه المفاجيء، وظل يركض ويركض . . وقد أحس ان معرفة ذلك لن تتيسر لمثله أو انها شيء عصيّ ومستحيل فتوقف وأركن ظهره على جذع نخلة ضخمة ثم أغرق نفسُه في بكاء مرير» صفحة ١٥ . لكن القاص بدلاً من الموت المحقق للقطة، وقد تمّ شنقها و«سمعوا حشرجة مكتومة ثم بدأت القطة تمزق الحبل بأظفارها بلاجدوى وبعد لحظات عقصت نفسها وبدأت تصغر» . .

إلّا انه حرصاً على (الثقة) بينه وبين القراء وحرصاً على إبقاء نفسه داخل حدود (فن التواضع في التعبير) أنقذ القطة من موت اكيد ولم يكن ثمة مبر ر فني سوى قوله : ان للقطة سبعة أرواح!

وفي القصة وردت بعض الجمل ليس من السهل أن ينطقها طفل في السابعة من عمره، مثل :

ـ انني ادفع كل شيء مقابل ان أعرف .

ترى ماذا يملك طفل بهذه السن «ليدفع كل شي» . . ؟ كذلك مايقوله الصغير ذو النمش لصديقه «كان ينبغي أن تقدم لنا عالماً أجمل أنا لاأرغب بهذا ان عالمكم كله موت» !

اسلوب **زعيم الطائي** يقف عند حدود وحواجز لعل أبرزها حدود التجربة الحياتية وحواجز القدرة على السرد والوصف والتأمل، لكنه يكتب بحساسية فائقة، هي التي توحي بالتجربة وبالقدرة على السرد والوصف والتأمل لكنها الحساسية التي ستنقله ذات يوم إلى «قصة» أعمق واكثر انسجاماً مع نفسه أولاً وبالتالي مع مايمليه تطور (فن) القصة القصيرة في العالم . . قصة ذات مستوى .

* * *

في القصة الثانية «العازف» والتي تبدأ مع العازف وهو يقول في ذات نفسه «لم أعد كما كنت في السابق لن اكون كما كنت أتمنى» . . نجد كل المفردات التي توحي باليأس والهلاك . وقد تم استخدامها دفعة واحدة مثل (ارتباك . توتر . ارتعاش . مرارة . بكاء . انهيار . ارتجاف . ذهول . صراخ . فراغ . حشرجات . أحزان . اختناق . ودماء) لكن أذا قرأت القصة ثانية وحاولت الدخول في «تكوين» البطل لن تجد مايستوجب ارتباكه ومرارته وانهياره وذهوله . . الى آخر الصفات المذكورة، فهو مجرد عازف تركته امرأة، شعر بعدها بفراغ هائل، وهذا الفراغ لاتسده غير الموسيقى . .

إذن، كيف خسر المرأة والموسيقى معاً؟ هذا مالم يعرفه أحد، وربما كان السطر الوحيد الذي يوحي بفقدان «المرأة» هو السطر السابع من الصفحة ٢١ والذي يقول فيه :

ـ «منذ فقدها وهو يشعر بفراغ هائل في هذا العالم» فقط! وأبطال **زعيم الطائي** كلهم يبكون ١٤ قصة قصيرة كلها تبدأ أو تنتهي بأن يبكي البطل، بل ان بعض أبطاله يهددون بالبكاء والبعض لابد ان يبكي مهما كانت الأسباب واذا ماتغيّرت صفة البكاء تجد انه يختار صفة ثانية لكنك مأان تعيدها إلى أصلها حتى ترى ان (البكاء) هو معناها أيضاً . .

ـ اغرق نفسه في بكاء مرير. صفحة ١٥ من قصة (حدود المملكة) .

ـ ولما خفت العزف بدأ يبكي . صفحة ٢١ من قصة (العازف) .

ـ حين يكون وحيداً ويبكي مع نفسه . صفحة ٨٣ من قصة (الحصن) .

ـ اتجه نحو الباب وحاول فتحه عبثاً وبكى . صفحة ٩٣ من قصة (الشرفة) .

ـ سوف أبكي حياتي . صفحة ١٣٥ من قصة (يوم ليس ككل الأيام) .

ـ حتى ان عينيه امتلأت بالدموع . صفحة ٩٩ من قصة (السنوات) .

ـ ومالبث ان اغرورقت عيناه بشيء ما كالبكاء . صفحة ١١٠ من قصة (الصبي) .

ـ وهو يصرخ ويبكي نفسه وأرضه التي لن يعود اليها ثانية . صفحة ١٢٢ من قصة (تلك الأيام) .

وهناك قصة عنوانها يقول :

ـ وقت بين الظهيرة والبكاء . صفحة ٣٥ .

ـ وركضتْ على الدرب المعشب باكية . صفحة ٦٥ من قصة (عطر النرجس) .

اما قصة (علاقة) صفحة ٦٩ فهي حالة من (بكاء) لاينفع معها اختيار سطر او جملة بعينها . . وفي قصص أخرى ترد كلمة (صرخ) أو (صرخت) ويعني بها البكاء مثل قوله على الصفحة ٤٧ من قصة (الوادي) :

ـ سحبته اليها بعنف، متألمة أخذت تصرخ قال لها : اصمتي، اصمتي . .

وبعض القصص ليس من (بكاء) فيها ولا من يحزنون لكنها رغم هذا ماكانت لتنتهي إلّا (بدموع) الفرح وهذا أضعف الايمان . .

أما عن المكان فالقاص زعيم الطائي يشترك مع القاص أحمد خلف

في ان القصص جميعها ـ ودون استثناء ـ تجري أحداثها بين اشجار السرو واليوكالبتوس والصفصاف وسواها . . وليس من الضروري تخطيط جدول آخر لكل نوع من هذه الأشجار، فهي نابتة وثابتة في كل الصفحات، ولست أدري حقاً كيف تنسى لهؤلاء الشخوص العيش بين الصفصاف والنخيل والزهور والقداح ورغم هذا يبكون من أول صفحة حتى آخر صفحة من (**الشرفة**) التي يطل منها القاص زعيم الطائي؟

حسناً انا على يقين، من ان القاص حريص على مستقبله مع «القصة» وهو بتواضعه كانسان وبطموحه ككاتب سيحقق لنفسه ـ ودائماً ـ ماهو أفضل وما كنا نريد بهذا النقد الموجز سوى تحيته على هذا الجهد الانساني العذب.

* * *

لايسعني ـ هنا ـ إلّا تكرار كلمة قرأتها في مذكرات **كولن ولسن** (رحلة نحو البداية) يقول فيها على الصفحة ٤٣٨ :

ـ ان الكاتب المبدع يحتاج إلى قدر معين من المعارضة وعدم التشجيع، تماماً كما يحتاج الكلب إلى بعض العظام في وجباته ومن يستمر في الكتابة يكون أفضل الجميع . . أما إغداق التشجيع على جماعة من الكتاب وهم جميعاً من الناشئين، سوف يكون شبيهاً بوضع السماد والمخصبات للأعشاب في أرض مهملة . .

ثمة اسماء تكتب القصة القصيرة منذ وقت طويل، لكنها لم تجد من يشير إليها بخير أو بشر، وهذه احدى سيئات النقد وقصور النقاد لعل (جاسم عاصي) واحد من هذه الأسماء، فهو كاتب جيد أو لنقل انه ليس أقل شأناً من الذين نعرفهم ونقرأ لهم والذين يعلنون عن (وجودهم) هنا وهناك . .

ربما كان تواضع «البعض» من الكتّاب لايناسب مانحن فيه من التهريج والصراخ فهم لايخسرون سوى جهودهم واذا استعدنا كلمة (**جول رونار**) : «من السهل على المرء أن يتغيّر ومن السهل جداً ان يكون سخيفاً» أدركنا ان الحفاظ على الذات من الزيف والاعلان التجاري واحدة من أصعب المسائل وفي الأدب تكون القضيّة أصعب بكثير . .

جاسم عاصي بالمعنى النقدي العام، كاتب ملتزم وربما استطعنا القول ـ بعد قراءة القصص الثلاث الأولى من مجموعته «**خطوط بيانية**» ـ انه كاتب حربي جندي مكلف بالكتابة عن الحروب حرب تشرين **١٩٧٣** وحرب لبنان وزيارة السادات للقدس المحتلة، وقد جاءت هذه القصص أضعف من بقية قصص المجموعة لكنه لو تمكن من أداته وعاش تجربة الحرب فعلاً، لو انه عانى في البحث عن طريقة أفضل للتعبير عندها ربما أعطانا نتاجاً أعمق بكثير لكنه يطارد (الفكرة) القصصية ثم ماأن تقع بين يديه حتى تموت ولايحق للقراء (استساغة) مادتها الحرام . .

اول قصة عنوانها (**الفرح**) عن امرأة تنتظر رجوع زوجها من ساحة الحرب لكنه لم يعد، بينما أحست بشيء يتحرك في بطنها، معادلاً بذلك بين غياب الاب وقدوم الطفل البديل الذي سيحتل مكان الجندي الغائب (أو الجندي الشهيد) . . القصة جيدة لكنها مكررة مرات عدة بأقلام كتاب اخرين واسلوب **جاسم عاصي** في معظم القصص لاغرابة فيه ولاجديد، انه الاسلوب البسيط الواضح والمتماسك أحياناً . .

ـ في منعطفات الشارع المترب راحت تواصل خطاها مثل قطعة ظلام وسط هذا الفيض الملتهب بالحرارة والنور. صفحة ٧

القصة الثانية بعنوان (**تخطيطات أولية**) وهي عن الحرب ايضاً . . طفل اسمه أحمد يرى صورة (لبنان) متسخة ودموية، الأب يقول له :

ـ إن لبنان جميل لكنه لايرى غير الدم والانفجارات والكتائب . . (الحرب، والنار والهدم، هدم المباني الشاهقة الجميلة والدماء التي تغسل الشوارع) **صفحة ١٨ .**

لكن القصة جاءت ضعيفة مفتعلة، إن دلت على شيء فهو فقر التجربة أساس ضعفها ونواقصها، ان الجمل التي أورد فيها (الكتائب، تل الزعتر، الفدائيون، الفقراء) كانت هشة وفقيرة جداً والكتابة عن الحرب، تعني ان تعيش بعض التجربة أو ان تكون قد قرأت الكثير عن الحرب، أو أن تشاهد السينما على الاقل!

القصة الثالثة، طلقة احتجاج على زيارة السادات والتواصل مع المتظاهرين في حركة لم يتمكن جاسم عاصي من السيطرة عليها، لذلك جاءت كما القصص السابقة ملفقة حماسية صارخة!

قال: ان الجماهير تستنكر الزيارة.

ـ انتظر، ستنقلب الدنيا على رأسه في فلسطين. **صفحة ٢٩ .**

القصة الرابعة (**حكايات عند الظهرة**) نجار يصنع التوابيت ويرى في الموت مجرد صنعة، ورغم اعتراض صديقه عبود فهو قانع رغم شحة الوارد الذي يأتيه من التوابيت . . لكنه بتأثير عبود وأحلامه في معمل كبير يرى نفسه مسحوباً إلى العمل في مكان آخر بعد ان تأتيه الموافقة من مكتب التشغيل وتمر على رأسه عبارة (نجار ماهر قضى عمره في هذا العمل وأتقنه) **صفحة ٤٠ .**

* * *

قصص جاسم عاصي مزحومة بالراديوات والتلفزيونات وسواها . . لابد من وجود (جهاز) كهربائي في البيت أو الشارع أو الزقاق، بدون هذا الجهاز لاتدري كيف كانت ستأتي بعض قصصه وماذا يفعل؟ فهو يعتمد على ايصال الحدث للقراء بواسطة هذا

الجهاز، إقرأ مثلاً قوله:

- يفتح الراديو، تنطلق منه أناشيد وطنية. كما في قصة (الورشة).. ثم يقول في قصة (تخطيطات):

- أخذ يراقب شاشة «التلفزيون» وهو ينقل أخبار لبنان..

في قصة (الفرح) يكتب:

- ياولد، ماالذي يقوله الرجل في (المايكرفون)؟ كذلك في قصة (معبر للهاث، جسر للفرح) يقول:

- حين لاحظت منظر «التلفزيون» من الأعلى كثرت عندي الأسئلة..

ثم يكتب في قصة (خطوط بيانية):

- حدق في شاشة التلفزيون.. و.. أنشد جميعهم لما تعرضه الشاشة..

بل ان بطله ((مدمن على مشاهدة التلفزيون وقد غدا ذلك جزءاً من حياته)) كما في الصفحة ٨٦!

في قصة (معبر للهاث، معبر للفرح) رجل وزوجته يسافران إلى بغداد، الزوج غاضب بسبب الساعة المنبهة التي اشترتها الزوجة، لكن الحب كما في السينما العربية ينتصر على الغضب عندما يذهبان الى بغداد حيث «رحت اراقب النخيل المتباعد عن الطريق، ومنظر الأرض التي اكتست باللون الطباشيري والسماء قد ارتدت قطعاً بيضاء وسط فيض الشمس، سجت كل الأشياء في بحيرة رقراقة»

وطبعاً لم تنس الزوجة ان تقول في بداية القصة لزوجها:

- ابق ولكن لاتنس أن تسحب هوائي التلفزيون. صفحة ٤٣.

ومن قصصه الجميلة قصة «البقرات» وهي جميلة في بساطتها وفكرتها، بقرات مسروقة من فلاح اسمه (سرحان) يبحث عنها ويعتبر البقرات قضيته التي قد يقتل من اجلها.. لكنه من أجل سلامة القرية ومن فيها يدفع (الفدية) فتذهب أفعال سرحان مثلاً وحديثاً للقرية كلها..

اما الأسلوب فهو الآخر جاء بسيطاً وسهلاً:

- وهو إذ يلهب ظهر الجواد يحسّ بأن الهواء غدا مثل شفرات حادة. صفحة ٦١.

- في صباح، مثل كل الصباحات بدت القرية كعادتها، ينتشر فيها ثغاء الأبقار ونباح الكلاب. صفحة ٦٨.

ورغم ان القاص جاسم عاصي كان قد اختار عنوان المجموعة (خطوط بيانية) إلاّ ان هذه القصة بالذات أقل مستوى من سواها فهي مجرد حديث عن رجل مصاب بداء الكآبة بسبب علاقة مقطوعة بينه وبين زوجته وهي بالتالي قصة رجل وحيد (مدمن على مشاهدة التلفزيون)..

- لقد اكدت الدكتورة إثناء المحاضرة على ان فقدان فيتامين ك من الطعام يصيب الانسان بالكآبة، أليس كذلك؟ صفحة ٨٢.

نموذج البطل الذي يعني به القاص جاسم عاصي، هو الانسان الفقير، وهو غالباً مايكون صاحب حرفة (نجار - حداد) أو جندي أو فلاح أو امرأة مغلوبة على أمرها.. ولن تعثر في ١٣ قصة احتوتها مجموعته البكر على بطل بورجوازي أويميل الى البورجوازية، ليس هناك موظف كبير أو مقاول أو مدير عام أو حتى مثقف يتكلم بلباقة.

أرجو - على أية حال - أن تكون آرائي في قصص جاسم العاصي حافزاً لقصص أفضل ومن حقه ألا يأخذ برأيي اوبرأي أحد، فقد قال (فريدريك دو فيلاني)(*) :

- هناك ثلاثة آراء أُقيم لها اكبر وزن: رأيك ورأيي والرأي الأفضل.

والمهم أن نكون متواضعين في طرح آرائنا، حتى لو حققنا أعمالاً تستحق أعظم جوائز الأدب.

* * *

أرجع الى عبارة مهمة قالها برناردشو معناها «ان الأفكار الجديدة تستحدث لنفسها الصنعة اللازمة لها كما تشق المياه المجرى الذي تسير فيه ورجل الصنعة الذي لاأفكار له يشبه في عدم جدواه مهندساً يشق قناة لاماء فيها.. فاذا شئنا أن نحدد شيئاً من ذلك، قلنا: ان الرواد في كل فن، يبدأون حياتهم عادة بالعمل التقليدي ويستمرون يزاولونه حتى تنضج أفكارهم الخاصة الى الحد الذي يتيح لهذه الأفكار أن تلح عليهم كي يعبّروا عنها»..

وعندما قرأت مجموعة القاص كاظم الأحمدي (غناء الفواخت) وجدت انها تمتلك هويتها فعلاً.. وتشير الى كاتب مبدع، وأقول عن ثقة ان القاص كاظم فنان ذكي صادق مع فنه حريص عليه وقد أسعدني هذا العطاء الثمين الذي تحقق للقصة العراقية في هذه المجموعة التي احتوت على ثماني قصص جديرة بالقراءة والنقد والمتابعة.. وهي المجموعة الثالثة للقاص..

بذكاء حاد وأيضاً بدقة الفنان كاتب القصة. جاءت (الممرات الجنوبية) هذه القصة الصعبة ورغم انها تذكر القارىء بكتابات محمد خضير الاّ ان الأحمدي استطاع التفرد بهذا الجو الغريب حيث يتابع حركة (سلحفاة) يكشف عن هواجسها من خلل حركاتها:

- مرة اخرى واجهت السلحفاة نبتة (الشفلح) الشوكية، مفروشة وطرية فاندست تحتها واهمة ان تحت أعضائها لما اكثر طمأنينة من عالم النهر. صفحة ٤٩.

في الجزء الثاني من القصة نعثر قرب مكان السلحفاة على ثلاث نسوة وثلاثة أطفال تدور بين النسوة أحاديث وذكريات بينما يعوم الأطفال في النهر، حيث تقف السلحفاة على مقربة من أحدهم..

أما الجزء الثالث من القصة فيدور في البيت تحت غطاء الليل في حوار لايصبّ في مكان معين إنما تشعر كأن الخارطة اختلفت لكنك تقرأ:

ـ كان وحده هناك، وجدته نائماً، السلحفاة تريد أن تطلع من تحته..

دون ان يعطيك القاص جواباً معقولاً على مافات شرحه في الفصل الأول والثاني.. واذا مارجعنا إلى القصة وقرأناها ثانية سنقف على واحدة من القصص الجيدة، تكشف عن موهبة القاص، رغم انني وقعت على تعابير زائدة أوذات بناء هش كان من المفيد طرحها بصورة أفضل مثل قوله:

ـ قالت التي ولدها قد قال (انها تريد شجرة السدر). وأيضاً:

ـ فقالت التي ترد على زوجها..

وقوله صفحة ٦٠:

ـ فقالت التي قالت لها ياجنية!

ألا يجد معي الصديق كاظم الأحمدي انها ثقيلة؟ على اية حال، إنني أدعو القراء لقراءة (الممرات الجنوبية) للوقوف على قاص عراقي موهوب حقاً..

قصة (**الاجازة**) حكاية جندي يعود الى أهله في إجازة، تشترط عليه القيادة الصمت على الحرب التي سكتت مدافعها في (عز) الانتصار ورغم حاجته العظيمة إلى رؤية زوجته وأطفاله ورغبته في الحديث عن مهازل الحرب لكن شروط الاجازة محددة: «ينبغي يامزعل المهنا أن تعرف كيف تستطيع ان تسكت ان تتعلم الصمت، ليس أمام الضابط فقط، بل أمام أطفالك وأصدقائك لاحديث عن الحرب، لازيارات لاخروج من البيت هذه اجازتك يمكنك ان تقضيها مع زوجتك، لابد انها طلبتك كثيراً هل سمعت يامزعل المهنا؟» صفحة ٢٥

بينما كان مزعل المهنا يردد مع نفسه:

ـ ليس في صالح الجيش المنتصر أن تتوقف الحرب، إن ذلك يشلّ عزيمة الجنود أليس كذلك؟

ثم يقرر بصوت عال كما لو انه مازال في ساحة القتال:

ـ سيدي، لاأريد شيئاً، سوى انني سأحدث أطفالي عن الحرب، لأنهم طلبوا مني ذلك قبل أن أتلقى أوامركم من واجبي ياسيدي أن أفعل ذلك..

والقصة جاءت سهلة وهادئة.. في حدود ماتقتضيه من إنفعال، لم يكن فيها الروح الخطابي المفتعل الذي نصطدم به في قصص اخرى كتبت عن الحرب أيضاً.. والقاص كاظم الأحمدي تمكن ان يعطي مايريد بلغة بسيطة غير ملفقة، ولهذا السبب فقط، جاءت القصة قريبة الى النفس، وصادقة..

أما العمل الذي اسمه (**اللؤلؤة**) فهو جميل وعذب لكنه لايدخل في تصنيف القصة القصيرة، فهو مناجاة وحكم وكلمات (مأثورة) اكبر من قدرة الفرد على تحقيقها.. من هي (سفانة) هذه التي «تمتلك كل كلمات الحكمة والتي يدخل صوتها إلى أعمق أعماق عقولنا»؟ هذه الساحرة العملاقة، التي لايقف الرجال إزاء قامتها والتي يلمع في عينيها بريق الضوء؟

ثم من هو «جعفر الساهي» الذي يعبر الجبال والسهول والأنهار هذا المارد الجوال الذي (يستطيع أن يصرع مائة قامة في شمس نهار واحد دون أن يطرح قامته إلى حضن الأرض؟).. ثم كيف بدأت القصة ـ إن سميناها كذلك ـ وكيف انتهت أين اختفى جعفر الساهي، بل كيف ظهر؟ كيف يستطيع هذا الرجل «ان يصرع مائة فرس في يوم واحد دون أن يتعب»؟

لاشك ان القصة تحكي عن (اسطورة) مرت في حياتنا، قد تكون محض خيال وقد تكون حقيقة.. لكن اللغة في (اللؤلؤة) جميلة فعلاً والحكم التي وردت ـ رغم روح المبالغة ـ جاءت عذبة وسهلة:

ـ من فيكم يعبر بحر القوة يلق النور الأبهر. صفحة ٨. أو:

ـ باب المحبة يفتحه العاشقون وهم لايدخلون واحداً واحداً، لأن تلك دخلة الخائنين من وهج المحبة. صفحة ١٥.

لكن الشعور العام ـ إزاء هذه اللؤلؤة ـ لايقول لك ان ماتقرأه «قصة» بل هو إنشاء ذكي محبوك يناسب التعليق على لوحة فنية في معرض تشكيلي..

ـ نقف بين يديها مبهورين بالبهاء الألق.. المطوق وجهها، وبتلكما العينين الصافيتين كماء الشجر محملتين أبداً برائحة السماء. صفحة ٨.

***

عندما يكتب **كاظم الأحمدي** قصة ما، يطنب في ذكر إسم البطل في محاولة ـ تأتي بائسة احياناً ـ لتركيز نمط معين من البشر في ذاكرة القارىء كما في قصة «غناء الفواخت» وهي قصة اعتيادية ليست بمستوى «الممرات الجنوبية» رغم ان الاولى كتبت بعد الثانية بعامين وليس في هذا للأسف دليل عافية بالنسبة لقاص مجتهد مثل كاظم الأحمدي.. فقد ورد اسم البطل «الدوسري» اكثر من ٤٤ مرة في عشر صفحات.. وعندما قرأت القصة ثانية تمكنت بنفسي من حذف ٣٥ «دوسري» دون ان يطرأ أي تغيير فني أومعنوي أو حسّي على «غناء الفواخت»..

إن التأكيد على اسم البطل في أية قصة، يأتي لغاية في المضمون أولاً وفي الشكل بعد ذلك أما في هذه القصة فما كان مقنعاً تكرار إسم (الدوسري) إلاّ تسع مرات فقط دون أيّ مساس في الشكل أو المضمون.. ثم ماهي قصة (**غناء الفواخت**) التي رفع عنوانها على

(مجموعته) القصصية؟ رزاق الدوسري فلاح محبوب من أهل القرية ويغني دائماً . ويبدو ان الغناء هنا دليل الخير الذي يعيش فيه، وكل مايتعلق بالدوسري إنما يأتي على لسان إمرأة عاشقة تحبه وترى في طيبات الأرض رائحة الدوسري وهي تكرر بعد كل مقطع أو مقطعين:

-ياحظ التي يغني لها الدوسري.

- ياحظ التي يتزوجها الدوسري.

وتنتهي القصة دون أن يعرف القارىء هل ثمة (حظ) لتلك المرأة ، وماذا حل بها وأين إنتهى الدوسري . . كل هذا بلاجواب، لكن الدوسري مازال يغني حتى آخر القصة . .

أما قصة «أرجوحة الماء الهادئة» **فهي مجرد وصف لايقف عند حد، رجل وطفل، الطفل يعوم في الشط والرجل ينظر اليه . . يسأله مإإذا كان الماء بارداً، ويحلم أن يعوم مثله، ثم نهاية القصة ينزل الى الماء ليس أكثر . .**

أن نمعن في الوصف لغاية فنية اكبر من الوصف مسألة معقولة، أما ان نقطع نفس القارىء بالوصف لذات الوصف فتلك مسألة اخرى . .

- عالم الخيل المتباعد والمتقارب الرؤوس، عالم تلاصق رؤوس شلالات الضوء المنفلتة وهي تتمدد وتفترش في عمق ممرات النخيل أوفي عميق مياه النهر . هادئة وتستقبل الريح الصيفية الخفيفة . . إلى آخر الصفحة ٧٤.

* * *

وكاظم الأحمدي حريص على التذكير بأجواء البصرة، النخيل دائماً، والشط وغناء الفاختة والقناطر والقرى والمزارع و «الدشاديش» التي تكررت عشرات المرات . .

* * *

وأخيراً في نهاية هذا الجزء من «إشارات أولى في القصة العراقية المعاصرة ** » أود القول بأنني سمعت من أصدقائي كتاب القصة اكثر من عتاب يقول (لماذا ابتعد عن القصة إلى النقد) وفي الحقيقة ليس في هذا القول من صواب . . فأنا مازلت اكتب القصة، لكنني أرى في قراءة ونقد قصص الكتاب العراقيين نافذة لابداع آخر . . ويكفي ان البحث أوصلني لمعرفة الغث والسمين، وجعلني أعرف بعض قصوري وبعض إغفالي لكتّاب ممتازين ليس آخرهم كاظم الأحمدي ولن يكون أولهم أحمد خلف أوموسى كريدي . . لأن الصراحة - الآن - تدعوني الى الاعتراف بأنني ماكنت أقرأ الكثير لهم . . حتى انني فكرت أن اجعل هذا الاهتمام (دون انقطاع) ليكون باباً لمعرفة الجديد الذي يطرأ على القصة العراقية الجديدة . . وليس هذا بالمنال اليسير حتماً؟

هوامش وملاحظات:

*** لااريد الادعاء ان هذه الدراسة تلتزم منهجاً أو خطاً معيناً وانما تحاول عبر خصوصية آرائها أن تضع نصب العيون حقيقة مانحن فيه ومانحلم أن نحققه في (فن) القصة القصيرة، وانها أولاً وأخيراً ليست سوى (إشارات أولى) تساعد الناقد مستقبلاً على دراسة «القصة العراقية المعاصرة» من خلل انطباعات وآراء كاتب قصة قد تكون له درايته واحاطته ببعض عيوبها وسيئآتها من داخل تجربته الخاصة حسب ومعذرة إذا ماوجدت ثمة ثغرات أو اضافات أو نواقص ليست في مكانها الحقيقي.**

*** كما لااريد - هنا - وعلى طول صفحات هذه الدراسة عزل نفسي عن أية اشارة إلى أمراض القصة المعاصرة . . الأخطاء ليست متشابهة لكنها في آخر الأمر قد تشمل العديد من كتاب القصة وأنا بينهم.**

(١) مجلة فنون، العدد ٤٦ الصادر في ٢ تموز ١٩٧٩.

(٢) جريدة الجمهورية. العدد ٣٩٩٦ في ٨ / ٨ / ١٩٨٠.

*** القاموس الضاحك، تأليف موريس مالو - ترجمة سمير شيخاني راجع الصفحة ٩٤.**

*** * ليس من شك في ان هذه الدراسة اعتمدت على آراء وهوامش وانطباعات سبق لي قول بعضها على صفحات الجرائد والمجلات العراقية والعربية، وقد وجدت في ربطها وسيلة إلى إيضاحات أوسع، تعطي في النهاية فكرة عامة ومهمة عن ملامح القصة العراقية، والمعروف انني نشرت ثلاثة أجزاء طويلة في مجلة (الموقف الأدبي) الدمشقية وبين أيدي القراء الجزء الرابع.**

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 145
1 أبريل 1978



يقول برناردشو :

— ان الافكار الجديدة تستحدث لنفسها الصنعة اللازمة لها ، كما تشق المياه المجرى الذي تسير فيه ، ورجل الصنعة الذي لا افكار له ، يشبه في عدم جدواه مهندسا يشق قناة لا ماء فيها ، فاذا شئنا ان نحدد شيئا من ذلك ، قلنا : ان الرواد في كل فن ، يبدأون حياتهم بالعمل التقليدي ، ويستمرون يزاولونه حتى تنضج افكارهم الخاصة الى الحد الذي يتيح لهذه الافكار ان تلح عليهم كي يعبروا عنها ...

❋ ❋ ❋

قد لا يكون هذا المدخل — الى همومنا القصصية — دقيقا بما يكفي ، لكننا نحاول ان نداري ما لا يدارى ، بدواء قد يشفي بعض الداء في حقل قصتنا العراقية ، وهي تدخل الربع الرابع من القرن العشرين ، الذي تكتب فيه أعمال قصصية رائعة ، اعطت في صفحاتها ، الشهادة على عظمة هذا الكائن الغريب (الفنان كاتب القصة) الذي يخلق ويبدع ، ليعطي .. والذي يحدس ويرى ، ليكتب !

سنحاول ايضا ، ان نجيب على بعض الاسئلة ، التي يطرحها الجو الادبي ، بعد مرور ما يزيد على ٦٥ سنة من عمر القصة في العراق .

❋ ❋ ❋

لا بد من الوقوف عند كاتب ما ، وظاهرة ما ، ندرسها بشيء من الهدوء ، فقد نتلمس كمية جديدة من عيوب او حسنات القصة ، وقد نجد في البحث ،فرصة ايجاد الحل لمستقبل قصتنا العراقية وصحة كاتبنا العراقي ، واقول بروح المسؤولية ان القاص العراقي ، ومنذ وقت ليس بالقليل ، صار يملك من التجارب ما

سيدله حتما الى الابداع ، الى قصة جديدة تستوفي شروطها في العملية الفنية : اسلوبا ومضمونا ، بكل ما تملك من رؤى وعطاء وحدوس .

❊ ❊ ❊

وقبل الدخول الى القصة وكتابها ، لا بد من القول ان الجو الفكري مازال حتى الان يفتقدالناقد ،ويحتاج اليه ومن توفر (منهم) ما زال — يكتب وينشر — دون اية اضافة (جوهرية) الى نهضة القصة . وليس من امل في رفعها من الهوة التي سقطت فيها عبر تأريخها الطويل وانما يكتب وينشر ويناقش في حدود المناخ العام الذي ينطوي على نوع من المنفعة المتبادلة كما هو الحـــال بين موظف واخر !

ومن خلل كميات النقد الهائلة ، المنشورة في المجلات والصحف اليومية ، وفي الكتب السمينة ، نعرف دون كثير عناء : ان ثقافة الناقد وسعة افقه ، ادنى بكثيـــر من ثقافة القاص وسعة افقه ، لكنهما معــا — القاص والناقد — يمشيان في خط متواز ، هذا ينقد ، حسب الحاجة والطلب ، بحدود بيانية فكهة ، نفهم بعدها : لماذا بقيت القصة وسواهــا مــن الفنــون علـــى نفس الحال ، ولماذا عجز النقد عن تقويمها والنهوض بها ، او خلق بديل لركودها ودورانها العاجز حـــول نفسها : فنيا وانسانيا .

ان كاتب القصة وناقده ، تحولا بفعل (ســد الحاجة) واتساع رقعة المنافع المادية والتصعيديـــة المتبادلة ، الى وجوه اجتماعية من السهل ان تالفها ، وان تمارس « العراك الوجداني الطريف » معها ، لانك تدرك مسبقا ، ودون ان تعترض ، اي كتاب سيكتب عنه فلان من النقاد ، واي كتاب سيهمل وفق ما يحتاجه الواقع الاخواني او اتكيت المنفعة ، وليس وفق مـــا يحتاجه العصر : فنا وادبا واخلاقا .

يقول بيجماليون ، وهو يحاور نرسيس :

— اه ايها الشقي ، كيف استطيع الخلاص منك ؟ انت الشطر الجميل (العقيم) من نفسي ، والخطيئةالتي كتب على كل فنان ان يحمل وزرها : الافتتان بالنفس ، عشق الذات (١) .

وهذا فقط ، ما يعاني منه كتابنا بجدارة .

مجرد معاناة تفرضها الموضة ، لا تجدي معهـــا الكتابة والخلق ، وانما يمارسونها كرد فعل شانه لا يعطي سوى دليل اخر على عجز الانسان داخل تركيب الفن ، والعكس معا .

الى جانب ذلك ، بات من البديهي ان تدين — في اوساطنا — اغلب كتابنا ، وتجد دليل الادانة طوع يديك ، سواء من التصريحات غير المسؤولـــة التي ينشرونها على صفحات الجرائد وفي بعض مجلات الدول العربية ، او من الجلسات الهادئة في مقاهي الادب حيث يكون النقاش اشبه ما يكون بالمراهنة ، وايهمـــا اعلى صوتا ، يكن رايه صائبا ...

وفي التصريحات ، المنشورة عادة من الصور ، خير ما يدلنا على طريق لا نهاية له ، نتعرف عبره على السلوك النرسيسي المبطن بالنيات الحسنة ، لكثير من كتاب القصة — الذين يانفون من ذكر الماضي ويتركون لك الخيط الذي يربط بين حاضر كاذب ومستقبل موهوم مليء بالقصص والروايات والاعمال المسرحية والتجارب الجديدة — وانت ادرى بما يتخبطون فيه من وهم يملأ الراس ، وارتزاق سهل في شتى مجالات النشـــر وغيرهـــا ....

يقول احد كتاب القصة وهو عراقي الجنسية :

— استطيع ان اقول انني غير معجب باي كاتـــب عراقي ، اذ ان هذا الكاتب غير موجود اصلا !!

ويقول ايضا :

— هناك عملية مقصودة لجعل بعض الكتـــاب مشاجب تعاق عليها الخلافات والهلوسات غير المثمرة .

ترى (ضد من ؟) تحاك عملية كهذه ، وكيف نجعل من بعض الكتاب مشاجب للخلافات والهلوسات ؟ ومن ترى يقصدها او يفكر فيها ؟ اقول صراحة : بأني لم افهم ما يريد . كما لا اجد ما يبرر قوله : ان الكاتـــب العراقي غير موجود اصلا (٢) سيما اذا عرفنا ان هذا الكاتب نفسه من الوجوه القصصية المعروفة . فكيـــف بالتصريحات التي يقولها وينشرها قصاصون لا اســـم لهم ولا وجه اجتماعي يشفع في خضم هذه (الهلوسات غير المثمرة !) ..

❊ ❊ ❊

الحال عند بعض النقاد الرصينين — وهم قلة نادرة جدا — يشبه حال الناقد (بوالو) الذي وجـــد نفسه حرجا امام الملك لويس الرابع عشر ، لما سأله رايه في بعض ما نظمه — وكان الملك يعتقد نفســـه شاعرا جيدا — فأجاب الناقد بعد ان فكر مليا :

— « لا شيء مستحيل لدى صاحب الجلالة ، فحين اراد جلالتكم ان يكتب شعرا سيئا ، اجاد كما اجاد في كتابة الشعر الجيد » .

فاذا حاولت الكتابة عن اي (فلان) من قصاصينا، عليك ان تحذر ولو قليلا ، وتتساءل قبل شروعك فـــي النقد عن مدى ما يمكن ان يحيقك من (جلالته) وعـــن مدى الصدق والفائدة والموضوعية التي بها تمارس النظر الى نتاجه وافكاره ، والى اي حد يمكن (الغوص) او (الصعود) بأعماله الى المكان الذي تستحق .. ستجد دون ريب ان عدم الكتابة اجدى ، وانها لبطولة ، ان تقول بعض الحق في بعض ما تقرأ .

ولكن ، تبقى الاسماء الجيدة ، اعلى مـــن

« الخلافات » واهم بكثير من النقد العابر ، ويهمنا ان نشير لبعض كتاب القصة المبدعين ، نبدأ بالقاص موسى كريدي ، وهو اسم معروف ، تتميز من تصريحاته القليلة بالصدق والحذر مما ، ولكننا سنكتب عنه بصدق خال من الحذر (٣) .

في قصته « طقوس العائلة » وعبر الحس الخارجي الذي لا يتزامن مع الحدث — الا من خلال المشاهدة حسب — نجد البطل ، وهو زائر جديد للعتبات المقدسة ، يتطلع الى عالم ما عاد غريبا عليه ، لكنه يدقق فيه لاول مرة ، كمن يبحث في بواطن أسراره ومسبباته ، فهذه المشاهد الدامية (للسبايات) بسيوفها وخيولها ومعاركها المسرحية ، تعيد حالات ليست مستورة من تاريخنا الاسلامي بتناقضاته ، يحاول القاص ان يربط بين انهماك الناس في مسرحيات قتالية (واهمة) واقتراب العدو (الحقيقي) من البلاد ، كما يقارن بين انهماك الزوج (مخلصا) في ضرب نفسه وخيانة زوجته له مع « مجنون » !

كذلك يجتهد موسى كريدي في تصعيد التناقض بين مواقف الشبان المثقفين من احداث مدينتهم — حيث يعاقرون الخمرة ويتحاورون في النساء والمثل — واهداف لا يعون ابعادها !

تجد ان الخاصية البارزة في اسلوب كريدي ، انه يجيد وصف اشياء متعددة — ربما كثيرة — في ان واحد ، وصفا دقيقا ، وأجاد وصف زحام المدينة بطريقة تبعث الدهشة ، لكن (واوات) العطف مبعثرة هنا وهناك بسبب او بدون سبب ، كما انه يكرر بعض الصفات في اوقات متقاربة ، حتى ليوحي اليك بانه يستمد مفرداته ويراوحها من وفي مكان واحد ، ومن قاموس ذهني لا يتسع !!

كما ان ازمنة الصفات تتوالى شيئا بعد شيء ، مثلا :

— كانت عيناه (الداكنتان) لا تنبئان عن أيما شيء، كان ثوبه (داكنا) ص ٨ .

— خلف جدار شبه (مائل) بدا الجدار مثلثا و(مائلا) باتجاه رأسيهما ص ٩ .

انظر كلمة (داكنتان وداكنا) وكلمة (مائل ومائلا) في الجملة ذاتها .

وفي اماكن عدة ، تجد الحوار زائدا لا حاجة له ، حذفه لن يسيء الى القصة ، كما في الحوار عن جيش الثلاثين الف ، كان يمكن ايجازه .

وكذا تبدو بعض القطع زائدة لا ضرورة لها ، مثل شرحه عن سبب مجيء الضيف للمدينة ، حيث عرفنا ذلك من حوار سابق .

في الجواب على سؤال عابر صفحة ٢٢ ترد كلمة (ربما) دون معنى ، ومن السهل كان حذفها ، واذا كنا نحاسب القاص موسى كريدي بمثل هذه الدقة ، فقد تأكدنا من حرصه على كل حرف (يرسمه) في قصصه ، مع ان ادلة النواقص ليست قليلة في مجموعته (خطوات المسافر نحو الموت) أو قصصه الاولى في (أصوات في المدينة) .

لكن كريدي ، بالتأكيد ، يمتاز باسلوب رشيق ، بسلامة لغته ، قصر عباراته وايحاءاتها ،قلة التشبيهات ... كما يجيد وصف اشياء مزحومة ، بل متداخلة ، عن قرب كانت الصورة او عن بعد ، ويمكنه بهدوء وفطنة ان ينقل لقارئه ما يريد : اللون ، الحركة ، الصوت ، وفي قصته « طقوس العائلة » وكما اعتدنا عليه في اعمال اخرى ، يتعمد الغموض ليلف القصة كلها بأجواء رمزية ليس من شك ان له أسبابه وتفسيراته الخاصة ؟

❊ ❊ ❊

ومن قصصه الرائعة (مرمى القاع الاخر) تحكي كابوسا — ربما — ذاتيا فاجعا ، يجد فيه البطل نفسه محاصرا في زقاق ، في مخبأ ، يحاصره حصان رهيب .. يفلت منه ، ويركض باتجاه زقاق اخر ، يدق بابا ويفتح له ، يدخل ، يصعد سلما ، ليجد نفسه في المكان ذاته ، لكن الحصان كان هادئا ، وطيعا ، ومخيفا ايضا ! .

القاص موسى يمتلك طاقة لم تستنفذ بعد ، وهو، الى جانب ثقافته ووعيه ، يخزن الموهبة التي يتحدث عنها (بوريس بورسوف) في كتابه النقدي الممتاز (الواقعية اليوم وابدا) (٤) ونحن نأمل ان يكون موسى كربدي احد كتاب القصة الدائمين ، يتفرغ لها ، ويصب اهتماماته في مجراها ...

❊ ❊ ❊

التجـديد ، مرة ثانية

يوما ما قرات نكتة عن سيدة تقول :

— ان هذا الكاتب استيقظ ذات صباح فوجد نفسه شهيرا .

وكانت تلك السيدة ، تشير الى رجل استطالتلحيته واصفر لون خديه ، فأجاب عليها رجل اخر اقرب شبها به :

— عندما اقبل ذلك الصباح ، سيدتي ، كان هذا الكاتب قد قطع خمسة وعشرين عاما يكتب ويقرأ ويفكر عشر ساعات كل يوم .

ليس من شك ، ان الذي استيقظ ووجد نفسه مشهورا ، لم يكن نائما تلك السنوات !

❊ ❊ ❊

يجرني هذا الى محاولات التجديد ، او البحث

الدائب عن القصة العراقية (الضائعة) التي مر عليهـا وقت جد طويل ولم يشر اليها بسبابة واحدة !! وهي كما نعرف جميعا ، ليست اولى المحاولات في هذا المضمار ، فهناك العديد من كتابنا ، يبدأ نمطا قصصيا يستحوذ على (عواطفه) فيأخذ به زمنا ، حتى يجد ان كل مـا كان يكتبه انما هو من نفس (القالب) الذي بدأ به ، فيحاول ثانية ان يقرأ : كتبا مترجمة ، أساليب جديدة وغريبة ، دواوين شعر ، روايات عالمية ، لكنه ، ما ان يبدأ حتى يعود الى نمطه الاول ، ليكتب قصة (اخرى) لا تبتعد ملامحها وخصالها العامة عما كان يكتبه ، وهكذا ... يفشل المرة بعد الثانية ، حتى يجره الفشل الـى التصريحات (المزخرفة بالنيات الحسنة) أو يأخـذه الخذلان الى ابواب اخرى ، يطرقها ، ربما برنامجا اذاعيا ، او حلقة تلفزيونية ، او هامشا مبوبا في جريدة، او صفحة (ثابتة) في مجلة ، ينتهي اليها ، اسمـا قصصيا اخر — قد — يلفظه النسيان !

أتذكر قولا لفرانك اوكونور يؤكد فيه على أن :

— من اشد الاشياء ايلاما فيما يتعلق بالقصة القصيرة ذلك الحرص من جانب احسن كتابها علـى الهروب منها ، انها فن متوحد ، وهم ايضا متوحدون !

اسماء ليست قليلة ، ظهرت ، وتبارت ، شتمـت وانسحقت ، نشرت وتباهت ، صرحت بما لها ومـا عليها ، اعطت وابدعت ، ثم انتهت الى باب اخر ، حتى دون أسف !!

❋ ❋ ❋

دعونا نتأمل جيل الستينات ، ابتداء من تجربته في الصفحات الادبية , الملحقات الاسبوعية ، وحتى الحين الذي استقر فيه عند مجلة (الكلمة) العراقية ، ماذا نجـد ؟

وايضا ، دعونا نقرأ جيل السبعينات ، ابتداء من تجربته الناجحة في مجلة (الطليعة الادبية) ومرورا بكل محاولاته الجيدة في مجلات عراقية وعربية اخرى ، ماذا سنجد ؟

ليس من شك في ان قفزات رائعة ارتفعت بها القصة الى مستوى ما كانت لتحلم به ، قصص ذات شروط فنية تامة تنشر في مجلات لها مكانها في نفوس القراء والنقاد والكتاب العرب ، ولها من الوضوح الفكري ما كانت تعجز عن اتيانه في قصص اخـرى قديمة — كل بالنسبة لجيله — لكنْ باحصاء دقيق لهذه النتاجات ودراسة متأنية لها ، نجد وقوفها وثباتهـا عند حالات بعينها ، قد تتجزأ او تتباعد ، تصعد او تهبط عند هذا او عند ذاك من كتاب القصة ، لكنها في اخر مطافها الذي وصلت اليه مجرد أعمال تجريبية لم تكتمل بعد ، ولم تصل ملامحها النهائية ، بحيث نقول عنهـا (قصة عراقية اصيلة) لها بعدها وخلفيتها وحدوسها السياسية والبيئوية ، وفق ما تفرضه الحياة العراقية والناس العراقيون ، بل قد تجدها ذات اسلوب عصري (رشيق) وجمل انيقة لم تزدد حرفا الا ليعني شيئا ، واكثر من هذا تجد انها تستحق القراءة اكثر من مـرة على ما فيها من احاطة وفهم عميقين لدواخل بطلها ، لكنك اخر الامر وبقراءة ثاقبة لا تجد البطل الذي يكتب عنه القاص ، فهو ليس ماثلا امام عينيك في اسـواق بغداد ، وليس من السهل أن تقف معه عند محطـة الباص ولن تركب معه القطار النازل نحو البصرة او الصاعد الى نينوى ، انه لا يمت بصلة الى الـدم العراقي ، لا شمالا ولا جنوبا ، مجرد رمز لرجل ، ليس من السهل ان تراه العين العراقية وليس من السهل ان تفتح معه حوارا او تناقشه في هموم العالم ، فهـو لا يتكلم عن المرأة ، لكنك في القصة تجد اسم (امرأة) ما ، كما انه لا يعرف شيئا عن التمر والطماطـة والباذنجان ، مع هذا تشم رائحة عابرة للطماطـة والباذنجان عبر سطور القصة ، ربما من باب التمسك بالواقعية النقدية المعاصرة (!) .

❋ ❋ ❋

وهكذا ، لا تدري كيف او لماذا يفشل كاتبنـا العراقي في ايجاد (رجل) عراقي ، او امرأة عراقيـة في قصته التي يفترض انها قصة (عراقية) قد تجري احداثها في سوق الدجاج او في باب الشيخ !

على اية حال ، نقولها ثانية ، ان بعض العيوب ، لسهولتها ، يكاد القاص العراقي ان يحذفها من قاموسه الضيق المتكرر ، بعد ان استفحل خطرها وفاحـت رائحتها من اغلب اعماله ، اما العيوب الكبيرة فمـا زالت كبيرة تنتظر القاص الكبير ، الذي ينتهي منها تماما، لتولد القصة العراقية التي ننتظر .

❋ ❋ ❋

« ان بعض القصص ، تشبه أفلام التلفزيـون القديمة ، التي يموت فيها الشرير دائما ، جزاء عمله ، حتى تعلم الناس ان الرجل الشرير يحيا دائما ولا يموت ابـدا » ..

كميات كبيرة من القصص ، تعامل نقديا علـى انها من الموجة المعاصرة ، التي تحكمها « الموضة » والتي يرى فيها البعض مجرد عملة للاستهلاك المحلي ، يمكن بها شراء كل شيء : اسم اجتماعي يحمل اكثر من هوية وفوائد أخرى من كل صنف .. وقد قال الناقد سليم عبد القادر حول هذا العدد الكبير من القصص في مجلة الـف باء :

ان القصة العراقية تبقى لصيقة التجربة اليومية المبتذلة والحدث العادي ، ويفشل القاص في ان يمـد

رؤياه الى احتواء شمولي للمعادلة الصعبة بين العالم والانسان .

***

في جزء اخر من (هومنا القصصية) بودي ان اتحدث عن الجانب الاخلاقي — ثانية — واطرح ثلاث نقاط :

أولا : نجد بعض الاعمال النقدية لنفس الناقد عن عدد من كتاب القصة تكاد تتشابه ، مع ان الناقد يتحدث عن قصاصين غير متشابهين في مضامينهم ولا اساليبهم ، وهذا يكشف عن قصور في الرؤية النقدية اولا ، وايضا يشير الى عدم اهتمام الناقد بمن يكتب عنهم ..

ثانيا : نجد بعض النقاد مهيئين انفسهم بشكل مسبق — كما اوردنا — للكتابة عن نتاجات « فلان » من القصاصين دون سواه ، لصالح قضية لا علاقة لها بالفن القصصي .

ثالثا ، الناقد يتأثر بشخصية القاص بالدرجة الاولى وليس بعمله الابداعي ، اي بفضل الانسجام الحاصل بينهما لا غير ، واذا تخلص الناقد من الاخطاء الثلاثة فانه قد يقع فيها بفعل الحاجة الى المال والشهرة الرخيصة ..

وما نريده ، نحن كتاب القصة ، من الناقد ، ان ينسى (وجه) القاص الذي يكتب عنه ، لا نريده ابدا ان يحاسب (حياة) القاص خارج عملية الكتابة ، نريده ان ينقل رايه عما يقرأ « فقط » ، ولهذا السبب نجد ان جميع كتاب القصة عندنا يرحبون بما يردهم من اراء نقدية — معهم او ضدهم — من خارج القطر ، لانها عن الاعمال ، والاعمال فقط !

***

وحول هذا الموضوع ، بين الناقد والقاص ، اتذكر قولا لهنري دومونترلان يحدد فيه : « الناقد يشتم المؤلف ، نسمي ذلك نقدا ... عندما يشتم المؤلف الناقد نسمي ذلك اهانة » !

وبعد ...

لا اريد الادعاء بأن هذه (الهموم) الصغيرة تلتزم منهجا نقديا ، وانما احاول فيها فتح حوار مع كتاب القصة ، قد يطول وقد يغلق ، ذلك أني ساتابع نشرها بحثا عن معرفة الداء في القصة العراقية الجديدة ، املا في نهوضها وعافيتها ... كما احاول عبر تفرد وخصوصية هذه الاراء ان اساعد الناقد على دراسة القصة من خلل انطباعات كاتب قصة ، ومعذرة — بالنسبة لكل الهموم المنشورة سابقا والتي ستنشر لاحقا — اذا ما وجد البعض فيها ثغرات او اضافات او نواقص ليست في مكانها .

والى (هموم) جديدة .

عبد الستار ناصر

— بغداد —

* — نشر الجزء الاول من هذه (الهموم القصصية) في مجلة (البيان) عدد ١٤٠ — تشرين ثاني ١٩٧٧ .

١ — مسرحية « بيجماليون » كما يراها توفيق الحكيم .

٢ — العدد ٨٤٢ — مجلة الاسبوع العربي — ٤ اب سنة ١٩٧٥ .

٣ — الحديث هنا يدور حول مجموعة (خطوات المسافر نحو الموت) منشورات دار الكلمة (٢٢) صيف ١٩٧٠ مطبعة الغري — النجف — العراق .

٤ — بوريس بورسوف ، الواقعية اليوم وابدا ، منشورات وزارة الاعلام ١٩٧٤ بغداد .

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 140
1 نوفمبر 1977



بقلم : عبد الستار ناصر

عندما يحلم كاتب قصة بنهوض القصة العراقية من بؤرة التكرار والاستحالة والتقليد ، تكون القسوة التي يطلقها في احكامه ، مبررة واصيلة ، وهو لا يريد فيها الانتقاص من قاص واعلاء شأن قاص اخر ، الا بما يقدمه كل منهما : فكرا وتجربة وحياة وثقافة وعشقا حقيقيا للفن . ذلك ان الفنان الاصيل عندما يفكر في مجد الفن انما يرى مجد ذاته وطموحاتها في خلق (عمل) عظيم يقام على الرقعة التي يعيش على بساطها ، املا في رؤية جديدة للعالم من خلال عيون اخرى : ترى وتعي لتكتب . ليكونوا جميعا في الساحة باحثين عن عمل اكبر وفن اكثر عمقا واصالة .

حين اقرا قصة جيدة لكاتب جديد . أشعر بالفرح يتسرب في جسدي ويغمرني واحس ان قلما اخر يضاف الى العملية الابداعية ، وعندما اشد على يديه واعلن سعادتي ، انما اخفي — ذات الوقت — خوفا سريا على هذا الكاتب الذي (جاء) ليضيف ، ولكن ، كم من القصاصين الشباب وكم من كاتب قصة من جيل سابق اصابه النكوص او الذهول : اما من الاراء المتعسفة الطارئة والسريعة ، التي لا يعنيها الفن من قريب ولا من بعيد والتي تتعامل بلغة استاذية رذيلة ، واما من الاراء التي تصفق وتعلن بسذاجة عن ظهور (كامو) جديد أو (كافكا) عراقي عظيم .. وفي كلتا الحالتين

ـ سيما اذا كان القاص الجديد لين العود وطيب السريرة ـ يضيع علينا هذا القاص ، اما لحالة الحبوط والشعور بالصغر واما بالنرجسية والمكابرة ، وهما معا ، يأخذان الكاتب الى (فشل) أكيد قد تختلف درجاته من واحد الى ثان . ولكن النتيجة واحدة في كل الاحوال : وهي أن نخسر كاتبنا الجديد بنفس السهولة التي نخسر فيها نصف دينار في لعب الطاولة .

وقليل من النقد الجيد الرصين المتماسك ، الذي يحترم الفن ، لهو افضل عشرات المرات من نقد طويل وعريض في عشرات الصفحات ـ الفولسكاب ـ الذي يطفح فوق بحر الابداع ولا يغوص في شرايينه واسراره. واذا ما وجدنا الناقد الرصين المتماسك الذي لا يعلن رأيا في حالة سكر مع حفنة اصدقاء يتنازل عنه في حالة سكر اخرى مع اصدقاء اخرين يكون علينا يومها ـ اذا وجدناه فعلا ـ آن نكرر قوله ونؤمن معه في جودة فلان وهزال فلان ، اذا ما وعينا ان رايه قد جاء بعد دراسة ذات جهد أصيل ، وان التعب الذي حقق نتائجه، لم يكن من اجل المال والشهرة حسب ـ وله حق فيهما ـ ولكن ايضا من أجل كاتب جديد تحتاجه الساحة القصصية ويحتاجه الوطن : اسما يضاف الى قائمة المبدعين ، يجب الحرص عليه كما نحرص على العملة النادرة ، وهذا بحد ذاته واجب لا يناقش .

قرات قبل أيام (لاوفيليا جسد الارض) للقاص عبدالاله عبد الرزاق ، واعرف جيدا ، بعد قراءات سابقة لقصص عبدالاله ، انه يمتلك ـ الى جانب المضمون الجيد ـ اللغة السليمة ، التي يعمل على نحتها كلمة كلمة ، حتى لتصير القصة لديه (تمثالا) جامدا لا يمت بصلة الى القصة ، وهذا ما يؤسف له ، ولكننا نقرا باحثين عن عمل جيد له ، وبنفس اللغة السليمة والمضمون الجيد ، حتى نفاجأ بأقواله :

ـ ينساب في مجراه الضيق بسطوة التفرد .

ـ بدا جسده في اختلاط الضوء الخفيف بقتامة الغروب بمثابة لطخة داكنة تمزق الفراغات .

او :

ـ تجهد بنشوة في بعشرة نقاط حمر تبقعها الخيوط.

ويكثر من وصف الصوت ، حتى لينسى احيانا ، فيصف الصوت بصوت اخر ، وخذ مثلا :

ـ صدى صوت خضيري بري يبح .

ـ صوت يشبه الحمحمة .

ـ صدر عنه ما يشبه التأوه .

كل هذا في قصة واحدة ـ لم نذكر كل اصواتها ـ اسمها (السيف) حاول فيها القاص ان يعطي مثلا في القصة الناجحة ، لكنه اثقلها بما لا تحتمل من جمل طويلة ـ لا تجدي ـ حتى جعل منها مثلا في (الشكل) القلق ، الذي يتوهم البعض ان فيه من (الموهبة) ما يكفي قصصا كثيرة أخرى ، ولكن نحت الحروف واختيار المفردات وحشرها في (جمل مفيدة) اذا جاء دون طوع الكاتب ، اي بمعنى اخر : اذا جاء بحثا عن الاثارة لذاتها ، فقد يسيء القاص الى عمله من حيث اراد أن (يصنع) عملا جميلا .

وعبدالاله يتأثر باجواء القاص محمد خضير ويرى في (اشكاله) ومواصفات قصصه مظهرا ساميا من مظاهر القصة الجديدة ، وهذا حقيقي الى حدما ، ولكن: ان تكتب قصة انت تعرف سرها ونتائجها وكيفية اجتزاء نواقصها ، لايشبه في شيء : ان تكتب قصة بجهد كبير لا يعطي بالتالي غير قصة مثقلة بالتجريب لذات التجريب .. وليس من شك في ان محمد خضير قد تجاوز لعبة الشكل لذاته وصار يكتب القصة بعد ان عرف اسرار اللعبة القصصية او بمعنى اخر : عرف اسرار الفن : اشراقاته ، ينابيعه ، تأثيراته ، واين يصب اخيرا .

واذا كنت قد اخترت (السيف) للقاص عبد الرزاق فقد قيل عنها الكثير ، وانا ارى انها قصة جيدة خارج هذا التورط فيما سميته الشكل لذاته ، اوالدخول في اللعبة دون وعي السر الذي يكمن في اوردة الفن القصصي .

● ● ●

ان البحث عن مفردات جديدة وغريبة ، يستلها البعض من القواميس والترجمات ـ والتحويرات اللفظية التي تتزايد يوما بعد اخر ـ لا يعني دائما : ان القاص يحرز تجربة حياتية وفنية وسياسية جديدة ، وكلنا نعرف ان (اعداد) قصة لا يشبه (كتابتها) وجوهر العمل شيء وزخرفته شيء اخر .

والقصة الشابة احرزت في مضمار الزخرفة والتزويق ما لم تصل اليه كتابات الجيل السابق ، ذلك ان عنصر التشويق ـ بوساطة اللفظ والمفردة الجميلة ـ اخذ مكانته في النفوس وهذا شيء مهم ونافع ، اذا تساوى مع عنصر التشويق وعنصر الفائدة في المضمون، اما ان نخلق اعمالا تركيبية وفانتازية ـ وحتى رسومات براقة وعناوين جانبية لا علاقة لها بالمضمون ـ ونترك حبلها على غاربها منتظرين (نقداً) براقا هو في الوقت نفسه لا يقل (فانتازيا) عن القصة ـ ذات الصدى الجميل ـ الذي يهز النفس ولا يترك الا اثرا جماليا مهزوزا سرعان ما يتبخر من ذهن القراء ، بل ، سرعان ما يكتشف الناقد الجيد : كل خطوط اللعبة من اول حرف الى اخر رسم فيها ..

اقول : اما ان نكتب اعمالا كهذه ، فذلك هو (السقوط) السهل في (وهم) الابداع وليس في العملية الابداعية التي نريد .

● ● ●

ان بعض الجمل ، وخذ مثلا :
ـ رجل يشرب الشاي ويدخن سيجارة ويفكر في امه المريضة .

لا تريد منا سوى ما ذكرنا ، أما ان نكتب صفحة فولسكاب عن الشاي الذي يشربه الرجل ، وعن السيجارة ونوعها وكيف راح دخانها يسري في الغرفة (حتى صار على هيئة امرأة ..) يحدق فيها القاص فيراها تشبه امه الراقدة في السرير ، او نجعل للرجل اسما رمزيا (خائبا) نريد به معنى اخر قد لا يناسب بواطن الرجل وحالاته الفسلجية والنفسية ، ولكننا نزجه في داخل هذا (الكيس) ونفرض عليه حالاتنا وامراضنا غافلين في كثير من الاحيان عن السلوك الذي (يجب) ان يتوفر ـ مثلا ـ في رجل يحمل اسما مثل (تايه غضبان) وهو اسم نجده في الاحياء الشعبية الفقيرة ، ولكنك تجد القاص يكبله بذكاء حاد ويعطيه رمز الغضب والتمرد ورمز الضياع والعزلة والتيه ، فما دام اسمه تايه غضبان فهو لا بد أن يكون تائها وغاضبا ، حتى يقع القاص وبطله في تيه لا حد له ، ينتهيان معا الى قصة (غاضبة) ليس فيها اي شيء سوى الرمزية المسكينة التي يرى فيها القاص وصولا الى مستوى عباقرة الرواية .

● ● ●

وكما في الشعر ـ كذلك في القصة ، وفي ايما عمل فني ، تكون القصة « ليست اطلاق عاطفة ما ، وانما هي تخلص منها ، وليست تعبيرا عن الشخصية بل هو تخلص من الشخصية ولكن بالطبع ـ كما يقول اليوت ـ لا يعرف ما الذي تعنيه ارادة التخلص من الشخصية والعاطفة الا من يمتلكونهما » وقول مثل هذا يجرنا الى عدد كبير جدا من القصص الهشة ذات السيولة اللغوية الباردة ، ذات التجربة اللاهثة الكاذبة، ذات الاشكال الثقيلة والمفردات المقلدة والمصنوعة ، التي تكتب وترمى الى النشر كما ترمى الاشياء الرخيصة .. ذلك ان العملية الكتابية لم تأت ـ لدى هؤلاء ـ لا أطلاقا لعاطفة أو تعبيرا عن شخصية ولا تخلصا منهما ، وانما تجد (هذا الجزء المتراكم من الكتابات) مجرد عملية بيع وشراء او ظهور اسم وصورة في مجلة ما او مجرد اعلان تلفزيوني بالخط العريض ، او .. كل ما لاعلاقة له بالفن عامة ، وبالقصة القصيرة على وجه الخصوص . وكان رجائي ان اهمل ذكر الاسماء ، ولكن ، كي لا يقال ان الراي ـ هذا ـ جاء اعتباطيا وغائبا عن الموضوعية ، احدد القصص بعناوينها وكتاب القصة بأسمائهم : نجمان ياسين في كافة قصصه المجموعة تحت اسم (احتراق) وسالم العزاوي مع كافة قصصه الاولى (دماء على عنق المساء) ومحمد سمارة في كافة قصصه القديمة والجديدة ، عدا قصة (الشجرة) التي تنساب من تحت يديه لتقف على أول سلالم الفن ، وكان من الممكن لهذا القاص مع الكثير من القراءات والمحاولات ان يكتب قصصا جيدة ، ذلك أنه ، كما بالنسبة لنجمان وسالم ، يتمتع بهذه الحاسة التي تصل المخيلة بالواقع ، وتربط بينهما ، وهذه بداية لا بد منها لكل قاص .

وقد كتب نجمان وسالم عددا لا بأس به من القصص الجيدة ـ الجديدة ـ التي نشرت في بعض المجلات العربية والعراقية ، وما زالا مستمرين في النشر والمحاولة ، يتأرجحان بين النجاح والفشل ، رغم ان قسط الثاني اكبر ..

أما البدايات التي قرأتها لمحمد سمارة فانها توحي بأن القاص سمارة كان يملك اوليات العمل القصصي ، ولكنه اهدر امكاناته في (أشياء) اخرى ليس اقل علاقة بينها وبين القصة ، فاذا قرانا له قصصه القديمة (وعدت الى قريتي) التي تذكر بقصص طه حسين و (غرفة للايجار) نجد شيئا من البراعة في وقوفه على احاسيس ابطاله وتصويره للمكان ومراعاته للجملة القصصية ، ورغم انها تتشتت من بين يديه ، لكن هاتين القصتين نشرتا في عام ١٩٦٧ وكتبتا في ١٩٦٢ ، لكنك تجد ان التطور لديه وبعد عشر سنين ، يكاد يكون صفرا ، وهذا وحده ما يؤسف له عند بعض قصاصينا ، فهم يكررون أجواء قصة ما عدة مرات كأن الزمن الذي مر عليهم لم يعطهم اي جديد من التجارب ، وكأن الكتب التي قرأوها لم تبعث فيهم أقل اثارة او فائدة .

● ● ●

يتكرر بين وقت واخر سؤال طريف ، قد يطرحه الكاتب على نفسه ، او يجابه به على صفحات المجلات:
ـ لماذا تكتب ؟

والقصة ، مثل بقية الفنون العظيمة ، تسلية سامية ـ كما يقول اليوت ـ فأنت لا تجد جوابا اصيلا ودقيقا اذا ما سألت عن السبب الذي يدفع القاص الى كتابة القصة ولماذا يكتب الشاعر (شعرا) ولماذا يرسم الفنان (لوحة) ..

الاجوبة قد تكون واحدة او متشابهة ، لكنها ليست تامة المعنى ولا اصيلة ، فاذا سمعت كاتبا يجيب : بأنه يخلد الى قصته كي يصب فيها تناقضات عصره وانه يكتب حيث يرى سعادته في خلق شيء من العدم .. ترى ان الجواب لا يعني الكثير ، وان من الممكن ان يقول : بأنها قدره الذي فرض عليه ، او انه وجد نفسه يكتب ولا يدري كيف كانت البداية ، او أيما جواب آخر ، وكلها بالتالي : اجوبة سهلة وحتى عابرة ، وليس بالضرورة ان تكون هي (جوابه)

المحدد ، فقد يغير اقواله سنة بعد اخرى ، حتى نجد انه قال الكثير ، وايضا ، دون ان يحدد جوابا اصيلا ودقيقا .

شاعر يقول : انها خلق حالة بديلة لما تعانيه الذات ، واخر يقول : انها عملية بحث عن نقاء الذات بأن تفرز عنها خفاياها في العمل الشعري ، فهل صار الشعر لدى الشاعر او القصة لدى القاص مجرد (خفايا) متسخة لا بد من طرحها كي تبقى الروح نقية ؟

واجوبة كثيرة اخرى ، تقرأها هنا وهناك ، يكررها القاص كما يكررها الشاعر ، كل واحد وفق مزاجه وحالته ، اما ان يكون الجواب وفق ما تمليه فلسفة السؤال ، فذلك امر ليس من السهل ان تجد له بديلا حقيقيا ، لان اي عمل فني قد يحمل دفقا لا يشبه ما يحمله عمل اخر .. وكل (حالة) من تلك الحالات ، قد تصير هي الجواب او تخلق جوابا انيا يقترب الى الموضوعية او قد يكونها (فعلا) .

● ● ●

ولكن ، رغم كل الاسئلة ، ما زالت القصة القصيرة (هما عذبا) نزداد له عشقا كلما ازداد اتساعا وتعقيدا ، وما زالت المجاميع القصصية تظهر وتباع بسهولة وعشق لم يتوافر منذ وقت طويل ..

واذا كنا قد انتبهنا لكتاب القصة الشبان ، وعالجنا بعض ما كتبوا ، فقد وجدت لكاتبات القصة (عالية ممدوح ، لطفية الدليمي ، وبثينة الناصري) اعمالا تكاد لجودتها واخلاصها آن تتجاوز اعمال الكثيرين من كتابنا المعاصرين ، ورغم الهفوات التي وقعن فيها الا انهن استطعن — وفي وقت قصير — ان ينشرن العديد من القصص الجيدة ..

تمتاز (عالية ممدوح) بعشقها للجمل (المكبرة) التي تريد لها آن تكون عالية المعنى ، شامخة الاداء ، حتى آن قصصها صالحة جداً للالقاء على جمهرة من السامعين ، كل قصة في مجموعتها (افتتاحية للضحك) لا بد ان تجد فيها الوانا ورسومات ، وابطالها يتكلمون بارستقراطية باذخة وبعيدة ، وليس من الممكن ان تقرأ — حتى — سطرا واحدا دون ان تهجس هذا الجو السرابي الخاص الذي تلتف به عالية ، ناسية (خلف المفردات الجميلة والجمل العذبة) حقيقة العمل الفني او طبيعة ما يجب آن تكون عليه القصة فها هي تكتب في قصة (نزهة) :

— المدينة مخبأة تحت نجمة المجوس .
— منذ اسبوعين لم انثر البخور على اصنامي .

اما في القصة الثانية (سكان المدن الاخرى) فتقول:

— رائحة اخي بورجوازية .
— سأهبك نفسى واتحرر منك بـك .
— أستبدل كل الصحارى بدرجة ريحه وسخونة شفتيه .

بينما في قصة (المراة ، الرجل ، وانا بينهما) وهو عنوان داخل القصة نفسها ، تردد فيما بعد:

— لم ات الى هنا كي اعيد بناء نفسي ...

أو عنوانا اخر وسمته بـ (رصاص الاشباح الساكنة في الذاكرة) .

● ● ●

وعالية ، واحدة من كاتبات القصة ، اللائي اقرأ لهن دائما ، واشعر بالمتعة وانا اتحسس هذا الجهد في كتاباتها ، ولكنه الجهد الذي تستحقه لوحة زيتية او قطعة موسيقية ، بينما في القصة القصيرة تكون (الانغام) و (الالوان) عملا مكملا للقصة وليس جوهرها .. والذي فعلته عالية ممدوح : انها جعلت من هذه التراكيب (أصل) العمل ولم تجعل منها (سندا) للوصول الى جوهر العمل ذاته .

ولكن رايا كهذا لا اقوله في جميع القصص التي قدمتها عالية للنشر ، فهناك العديد من نتاجاتها استطاعت ان تخرج بها من مأزق اللغة الجميلة — لذاتها — الى خلق قصة ذات اثر في النفس ، وصارت اللغة فيها اساسا لتعميق المضمون وخطوة ذكية للوصول الى (ذات) العمل وبالتالي نجاحه .

ان قصة مثل (اثنان ، واحد ، لا شيء) رغم البذخ المنثور في سياقها من مفردات قاموسية مختارة واغان عذبة تقرأها مع القصة ، وايضا رغم هذا النحت الذي يصل حد الفشل والضجر احيانا ، الا انها — اي القصة اعلاه — تمتاز دون ذلك بشيء من الحرارة والخصوصية ، وقد تأخذ القارىء حتى آخرها ، اذ بين سطر واخر تقرأ بأن (غرفتها لا يدخلها أحد ..) و (ماذا حل بالرجال ؟) لتصل الى ان (التفاصيل) لم تعد تهم « ليكن اعرج أو ببد واحدة ، اسود او قمحيا ، قصيرا او طويلا » فالمهم (أن يأتي فقط) .

وهذه الحوافز — مع أغنية مختارة — تساعد القراء على الوصول الى النهاية كمن يترك فلما عاطفيا غامضا لم يبق منه سوى :

« غدا ، سألمح نفسي جيدا في عينيه »
« ولا اتردد عن البوح »
« فانا اكره كل الملخصات واكره العودة الى الوراء » .

وتلك اغنية (القصة) التي قد تبقى وقد لا تبقى في الذاكرة ، لكن قصص عالية ممدوح رغم انك تنساها ، لكنك تشتاق — احيانا — الى الدخول في اسرارها ثانية ..

● ● ●

وتقترب لطفية الدليمي في منهاجها الشعري من عالية ممدوح ، فها هي في قصص (البشارة) لا تكاد تبتعد عن قصصها الاولى تحت عنوان (ممر الى احزان الرجال) حيث المفردة ما زالت تحتل جل اهتمامها ، حتى تسقط معها في وهم التجويد ، واذا كانت عالية بامتلاكها هاجس المفردة ومدى بعدها واثرها في النفس، تجد لطفية وقد شعرت (باللغة) دون ان تستفيد منها ، الا في تصعيد هذا الوهم العذب : في انها تكتب قصة ، والحق ، انها تكتب نثرا يتراوح بين القصة حينا وبين الخاطرة حينا ، ويجد مكانه في (المناجاة) اكثر قربا .

واذا اخذنا (تفصيلات عن مسرحية لم تتم) وهي القصة الاولى في « البشارة » نجدها تقول بنفس هذا الحس الواهم :

ـــ النساء يتخذن اللغة سلما للحب ويمثلن دائما في حدقات العيون .

كأنها تبعد عن نفسها (تهمة) ما ، او تحاول عكس صورة ما عن (نفس) هي نفسها وعن كاتبة قد لا تكون سواها ..

وفي قصة (وان تذوقوا مرارة الحنظل) وهي من القصص الجيدة ، ترتاح لمضمونها واسلوبها ، حتى تفاجأ كما في بقية القصص بجملة ـــ لا غبار عليها ـــ ولكنها تعكس هذا الوهم الذي تحدثنا عنه ، حيث تقول:

ـــ احتواء كذبته الكبيرة افسد زمني ..

او :

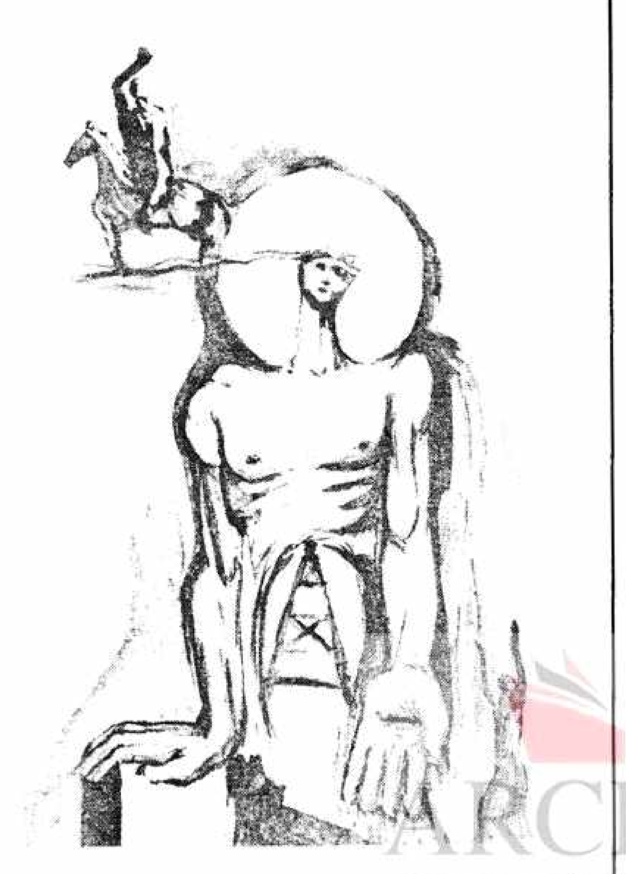
ـــ تمر كذبته فوق الرؤوس محلقة بجناحي بطل رحل مقاتلا ، ثم تحط على شحوب وجهه المخدر الذي يتيه في خضم الوجوه الاصيلة منها والخلاسية ..

● ● ●

ولطفية الدليمي ، اقرب شبها بعالية ، في كونهما معا لا يعرفان ما الذي يستوجب حذفه من جمل ومفردات ، فما دامت الواحدة منهن قد كتبت (سطرا) يعز عليها أن تحذفه حتى لو كان حذفه ضرورة ماسة لخدمة القصة .

وكلنا نعرف ان حذف الزوائد وتشذيب القصة ـــ حتى لو اصبحت قصيرة جدا ـــ عمل دقيق واجتهاد كبير ، ولا يعني (طول القصة) اي شيء اذا كان نصف ما يرد فيها مجرد حشو واضافات .

لطفية ، كاتبة قصة جيدة ، وتعرف العمل الذي تمارسه ، لكنها لا تعرفه بعد جيدا ، فهي مثل بقية كتاب القصة الشباب تقع فريسة المناجاة والخواطر والجمل الشعرية ، كما انها فريسة البطل المثقف والبطلة الذكية (جدا) حتى انها لتنسى احيانا بأنها تكتب عن اخرين وليس عن لطفية ذاتها .. وطبعا ، ليس هذا رايا جازما عن كل ما تكتب وانما ـــ باختصار ـــ عن الجزء الاكبر من نتاجها القصصي .



ومهما يكن من (راي) أشعر بالمسؤولية وانا اقول : ان لطفية الدليمي لولا توزعها هنا وهناك ورغبتها في ظهور اسمها في كل جريدة ومجلة ، لكانت اكثر عطاء ، واكثر دقة في نقد اعمالها بنفسها قبل نشرها ، وليس من شك ـــ ايضا ـــ في اننا ترانا بعد ظهور « البشارة » قصصا افضل لنفس الكاتبة تبشرنا بجديد يستحق الاهتمام .

● ● ●

في قسم اخر من (همومنا) القصصية واشاراتنا حول القصة العراقية المعاصرة سنكتب عن (بثينة الناصري) و (بديعة امين) و (مي مظفر) و (سميرة المانع) وكاتبات اخريات لا يخفى دورهن في الساحة القصصية .

وبعد :

تلك بعض (هموم) في القصة وعنها ، املا اخر في (قصة جديدة) ليس من شك في اننا سنقراها غدا ، ونعتز بها جميعا .

عبد الستار ناصر

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 67
1 نوفمبر 2008

إشكالات الأسلوبية في التجربة النقدية المعاصرة

سامية راجح

ملخص:

يقف القارئ في هذه الدراسة النقدية عند أهم الإشكالات النظرية والإجرائية التي اعترت عالم الأسلوبية، من حيث هي تجربة نقدية متطفلة، تقتات على عطاءات نقدية أخرى تنحدر من عطاءات المد اللساني في صورته السوسيرية، حيث يتناول الباحث بالشرح والتعليق مجمل الآراء النقدية المنددة بعالم النقد الأسلوبي ممارسة وتنظيراً، وذلك من خلال تصريحات النقاد الغربيين والعرب ومن أولئك نذكر: غريماس وميشال أريفي وبيار جيرو وشارل بالي وسعد مصلوح وعبدالسلام المسدي وسمير سعيد... إلخ.

ولم تكن هذه الدراسة مجرد عرض أو استنساخ لآراء النقاد المنددين فحسب، وإنما هي محاولة من الباحث للتحليق في دخيلاء وصميمة تلك الآراء وفحصها فحصاً دقيقاً مع تقديم بعض الاقتراحات الجديدة الرامية إلى تكوين فصائل نقدية أسلوبية جديدة، تقوم على فلسفة الأخذ والعطاء من المادة الجمالية المسكونة بهواجس المد الشعري في تطلعه إلى مستقبل نقدي واعد، حيث انتقدنا ما يجب انتقاده وأبقينا في الوقت نفسه على ما يجب البقاء عليه، وسيجد القارئ في هذا التوصيف النقدي ما يضيء عتمة النقد الأسلوبي الجديد.

الواقع أن الأسلوبية التي ضاع صيتها في الستينيات – لدى الغربيين – كاد أن يسدل عليها ستار النسيان، وهذا ما تؤكده تصريحات النقاد الغربيين أنفسهم بزوالها، فغريماس – مثلاً – أكد فكرة زوالها، وقد أعرب عن القلق الحاد الذي يساوره حالما تذكر الأسلوبية[1].

بل إن ميشال أريفي (Michel arivé) لم يتردد في «إلحاق الأسلوبية بالسيميائية وإدماجها فيها، مما جعل الأسلوبية منذ سنة 1965 لا تمارس من البحوث فيها على أنها علم مستقل من علوم اللسان الأخرى»[2]، فثمة تشابه كبير بين المبادئ والمفاهيم التي تعتمدها كل السيميائية والأسلوبية، لأن كليهما اتكأ على عطاءات المد اللساني، ولما كانت السيميائية أخصب عطاءً من الأسلوبية قرر «ميشال أريفي» إلحاق الأسلوبية بها، وإن كان أريفي قد دعا إلى الإعراض عن الأسلوبية على ألا تشغل حيزاً من الممارسة الإجرائية، مثلها في ذلك مثل باقي العلوم اللسانية، فإن اتكاء الأسلوبية على مفاهيم لسانية هو الذي زاد من درجة تأزمها، لأن «الكثير من التصانيف اللسانية هي ترجمة أشبه بتأليف، أو تأليف أشبه بترجمة، وفي مثل هذه الأعمال إثم كبير ومنافع للناس. بيد أن إثمها – فيما نرى – أكبر من نفعها لما تنطوي عليه في الغالب من تعفية على الأصول وتشويه لها. من عقد الصلة بين الأفكار لأدنى ملابسة، واستفزاز لها من سياقها العلمي والثقافي على نحو يجعلها غير منتجة أو فاعلة، ومن تلفيق ظاهر في أكثر الأحيان بين معطيات العلم الوافد والعلم الموروث»[3].

كما يرى سعد مصلوح، وهي وجهة نظر صائبة إلى حد ما، لأن المزاوجة بين الأسلوبية كادت تكون مفيدة لولا استثمار الأسلوبية – بشقيها النظري والإجرائي – لمفاهيم ومصطلحات لسانية مغلوطة ومجتثة من أصلها الوضعي اجتثاثاً، أدى إلى تشويهها وتزييفها ليس إلا.

ولم يكتف سعد مصلوح في توصيفه النقدي بنقد المرجعية اللسانية لعلم الأسلوبية فحسب، بل نجده قد سلط الأضواء على تلك الجداول الإحصائية التي

لم تعد تجدي نفعاً أمام تبرعم جمال النص «من مظاهر هذه القصور أن الباحثين يعنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول الإحصائية، يضمنونها نتائج بحوثهم، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات، ولا شك أن مثل هذا العمل باهظ التكاليف ومحدود النفع في آن معاً»[4]، فلما كانت الظاهرة الأدبية ظاهرة فنية بامتياز وحقيقتها هي حقيقة مطلقة، بل سابحة في فضاء اللامحدود، على هذا الأساس أبطل سعد مصلوح إخضاع الظاهرة الأدبية إلى معادلات إحصائية مادامت الظاهرة الأدبية ليست ظاهرة كمية، ومن ثمة فإنها تعلن تمردها من دون شك على الأقيسة أو القواعد الجاهزة.

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الإشكالات إشكاليات أخرى تتبع من الأطر النظرية أو من الآفاق التي تطرحها النظرية الأسلوبية ذاتها، لنلحظ مدى مصداقية تصورها عن الظاهرة الأدبية، انطلاقاً من المفهوم ذاته، فإذا كانت الأسلوبية قد اتخذت من خاصية الانزياح (الانحراف) دعامة أساسية لها، وعلامة في التميز بين مختلف الأساليب، فذلك هو سر الشعرية فيها، وإن محاولة تصور الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن النص هو ابتعاد متعمد من قبل المؤلف لتحقيق أغراض جمالية وذلك في تقديرنا منحى إيجابي من شأنه ألا يقيد من حرية المبدع، ولكن سرعان ما يذوب هذا الملمح الإيجابي في الوقت الذي نجد فيه نصوصاً بلا أسلوب حينما نحتكم إلى هذه الخاصية، لأن هناك نصوصاً لا تنحرف عن قاعدة ما، كما يصعب أيضاً تحديد كل من القاعدة والانحراف بالدقة العلمية المنشودة، وفي ضوء هذه الخاصية يتم التعرف على الأسلوب تعرفاً سلبياً دون أن يكون هذا التعرف نابعاً من خواصه الجمالية، حتى وإن سلمنا بهاته الخاصية فإن تسليمنا بها يصدق على التجارب الشعرية الحداثية المتميزة وإن سلمنا بهذه الخاصية فإن تسليمنا بها يصدق على التجارب الشعرية الحداثية المتميزة والمتفردة، وفي ذلك إقصاء لقسم أكبر من شعريتنا العربية.

هذا علاوة على وجود انحرافات لا يترتب عليها أي تأثير أسلوبي

كالأخطاء اللغوية أو الإملائية... إلخ، هناك عناصر لغوية ذات أهمية أسلوبية دون أن تكون خروجاً من القواعد المتعمدة.

وفي ظل الانحراف يتم إهمال عناصر التواصل (المؤلف والقارئ) هذا بغض النظر عن سلبيات الانحراف في مستواه الإجرائي، ولعل هذه المآخذ هي التي جعلت محمد عزام يقول: «أخطر ما يترتب على تطبيق هذه النظرية في تفسير النصوص الأدبية، هو الاعتداد بالملامح الأسلوبية القليلة المميزة وغير المستعملة عادة، وإهمال بقية ملامح النص وبنيته الأساسية»(5).

وأما مشكلة الأسلوبية على المستوى الوظيفي والسياقي فإن أول نقطة في خطوات التحليل الأسلوبي هي اختيار معدلات التكرار للعناصر اللغوية (الكلمات المفاتيح) في السياقات المختلفة، فإذا كانت شديدة التشابه والقرب من بعضها تعرض البحث لخطر عدم إمكانية العثور على الملامح الأسلوبية المختفية خلف البدائل، وإذا كانت العلاقة نصية شديدة البعد، فمن الممكن ألا تؤدي المقارنة إلا إلى نتائج تافهة، من هنا فإن المقارنات المبدئية للأسلوب تتزايد صعوبتها وتتفاقم كلما كانت نصوصها شديدة التشابه أو الاختلاف.

وانطلاقاً من حجم هذه الإشكالات وما يعتريها من تحجيم للنص الشعري استطاعت السيميائية أن تكبح جماح الأسلوبية وتنتصر عليها بعد أن نافستها، والسر في انطفاء نجم الأسلوبية يعود إلى قصور تصورها وهو القصور الذي تعاني منه السيميائية ذاتها، ولكن الغلبة كانت لما هو أشد قصوراً، وهنا ما يفسر مأزق الأسلوبية والسيميائية على حد سواء، فترى: هل استطاعت التفكيكية أن تتخلص من مثل هذه المآزق؟.

وتفتقر الأسلوبية لمنهج واضح، ويتمظهر ذلك في تداخلها من البنيوية نفسها كمنهج اتضحت معالمه نسبياً، علاوة على ذوبان ملامحها في الحقل السيميائي واتكائها على الإحصائي كما سبق وأن بينا، يضاف إلى ذلك اتكاؤها على مفاهيم ثانوية القيمة (الانزياح (الانحراف)، الكلمات المفاتيح، إمكانات

الـنحو)، فهي تذوب في الكثير من الأحيان إجرائياً في معالم المناهج الأخرى، وهذا ما يفقدها شخصيتها.

ويتجلى ذوبان الملامح الأسلوبية داخل المنهج البنيوي بكل حيثياته، في الدراسة التي قدمها عبدالحميد بوزوينة في كتابه «بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي»[6]، هذا فضلاً عن استعانة الباحث بالجداول الإحصائية عسى أن يكون لهذا الدأب نصيب جمالي، ولكن هيهات... وهناك من الباحثين من عمل على تذويب ملامح الأسلوبية بمفهومها المعاصر في ملامح الدراسة اللغوية التقليدية وبخاصة البنية النحوية، حيث «يتبوأ المصطلح النحوي القديم المكانة الأولى (الجملة الطلبية)، الجملة الشرطية، الجملة ذات الوظائف، فضلاً عن تفرعات كل نمط جملي، وفي ذلك التباس بين هويتين معرفتين...»[7]، وهذا في المحاولة التي تقدم بها رابح بوحوش في «البنية اللغوية لبردة البوصيري».

إن هذه الشواهد تؤكد للعيان ضبابية وتغريبة النهج الأسلوبي (الأسلوبية العملية)، وذلك حينما تتبخر ملامحها على المستوى الإجرائي بتوزيعها على حقول منهجية أخرى، والسؤال الذي نطرحه: هل في إمكاننا تأسيس أسلوبية عربية وسط هذه الفوضى النقدية الغربية الحائرة؟!!.

إن نقطة الاستثناء الوحيدة التي تجعلنا لا نقيم حبل القطيعة مع الأسلوبية هو تميزها عن البنيوية في التركيز على شخصية المؤلف، وهو التركيز الذي نعده خطوة شبه إيجابية في التحليل الأسلوبي، فالأسلوبية قد تتجاوز النص إلى نفسية صاحبه، وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بالأسلوبية التكوينية، في حين أن البنيوية تكتفي بالإعلاء من سلطة النص والإقرار بموت المؤلف، الموت الذي ذاع صيته في النهج التفكيكي، كما سنرى فيما بعد في تحليل بارث[8].

نعود إلى قضية غياب الملامح الأسلوبية في غمرة المناهج الأخرى، ويمثل هذه المرة لذاك الغياب بواحد من أهرامات الأسلوبية في وطننا العربي، إنه عبدالسلام المسدي في بحثه التطبيقي (التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر،

نموذج ولد الهدى» وتأثر - كذلك - في بحثه «مفاعلات الأبنية اللغوية والمقولات الشخصانية في الشعر المتنبي» في سنة 1978. بالبنيوية التي تعمل على إبراز الثنائيات المتقابلة على مستوى الألفاظ ودلالتها في النصوص المدروسة، وبخاصة عند رومان جاكبسون، حتى إنه استخدم المصطلحات (اتحادات، تعارضات) ذاتها التي استخدمها جاكبسون، وبالرغم من هذا التأثر تبقى دراسة المسدي تتميز بشيء من المرونة والحركية، بل بثقافة غزيرة، جعلته يحول ما يأخذه إلى جزء أساسي من دورته الدموية.

وبالرغم من هذه التجارب الأسلوبية الرائدة للمسدي، إلا أنه نفى أن تؤول الأسلوبية إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلاً عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصولياً، وبناء على ذلك، والقول للناقد، إنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته - فهي قاصرة على تخطي حواجز التحليل - التي تقيم الأثر الأدبي والاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة في الأسلوبية إلا بعضه[9]، فالأسلوبية من هذا المنظور معيار موضوعي لنقد الأدب، ولعلها تغنم كل الغنم إذا استلهمت معطيات علم الدلالة الذي يأخذ بعين الاعتبار مضمون الرسالة ونسيجها اللغوي.

إن هذا الوعي بخطورة التحليل الأسلوبي جعل عبدالسلام المسدي - في الآونة الأخيرة - لا يتقيد بمنهجية أسلوبية واضحة، وهذا ما يتضح للعيان في دراسته لقصيدة «ولد الهدى»، حيث يخلط خلطاً عشوائياً بين ملامح الأسلوبية والإجراء الإحصائي[10]، ويتمظهر ذلك في جملة من الجداول الإحصائية والقياسات الرياضية الصارمة، لا تلتقي أبداً من الأبجديات الجمالية والمعرفية للنص الشعري في الشيء.

إن رفضنا للإجراء الإحصائي ينبع أساساً من أن الإحصاء هو ظاهرة كمية لا تلتقي مع الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة كيفية، ولذلك نجد «بيار جيرو»

يثور ضد الإجراء الإحصائي، فيقول: «يخلط الإحصائيون غالباً بين الكم والنوع، ولم ينجحوا حتى يومنا هذا في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين، ولهذا السبب شكلت تحليلاتهم جداول حزينة من العوامل والانزياحات العددية، لا يظهر معناها، وإذا ظهر كان مفرطاً وساذجاً في نظر كل أولئك الذين يكرهون أن يقننوا القيم الجمالية في مجرد علاقات كمية»[11].

إن هذه الجداول الحزينة التي أدت إلى وأد المعنى الجمالي للنصوص ودفنه داخل هياكل رياضية جامدة هو ما جعل «د. سمير سعيد» ينفذ بروح نقدية عالية للدراسة التي قام بها محمد عبدالمطلب لديوان «سويلم» من زاوية أسلوبية، اعتقاداً منه أن أخصب منطقة في الديوان هي منطقة النفي، وأن الآلية التي تستطيع اقتناص الروح الجمالي الدفين في هذا الديوان هي آلية المنهج الإحصائي، بوصفه وسيلة فعالة، فهذا المنهج في رأي سمير سعيد هو طريق يوصلنا إلى إطلاق التعميمات وإلى التصنيف الذي يقوم بعملية وصف علمي دقيق ومنظم للتواتر القائم في شعر سويلم. وبالرغم من نجاعة هذه المحاولة إلا أن خطواتها بمعنى ما ليست علمية لسببين، الأول: اعتمادها على نظرة وحيدة الجانب للنص الشعري، والثاني: إهمالها مبدأ تضافر العلوم في سبيل الكشف عن دلالة ذلك النص.

ويرى سمير سعيد أن هذا التقصير مرده إلى شيئين، أحدهما: مفهوم محمد عبدالمطلب للنص الشعري، وثانيهما: مفهومه للمنهج الذي يعالج به ذلك النص، فمفهومه للأول على أنه مجموعة أجزاء نحوية ليست على علاقة دالة بمجمل بناء ومعاني النص. وأما عن الثاني فهو يفهمه على أنه أسلوب كمي يبحث في تكرار الظواهر النحوية، وليس على علاقة بالمنهج الكيفي. وكان باستطاعة الناقد أن يهتم بالبحث في العلاقة بين الأجزاء بنية النفي وبنية الكل الدينامي للقصيدة[12].

وفي تقديرنا أن الانغلاق الذي شهدته الدائرة الأسلوبية مرده، إلى أن

عقليات الأسلوبيين ومناهجهم يغلب عليها الطابع الموضوعي الرياضي، حتى إنهم يميلون في كثير من تلك المقاربات إلى تحويل آرائهم إلى معادلات جبرية، أو إحصاءات تعتمد الحاسب الآلي، ومن يطلب منهم توسيع دوائرهم ليتبنوا منهجاً صوفياً، تصل شفافيته حداً للتوحيد مع العمل المنقود، كأنما يطلب منهم تغيير وجوههم واستبدال عقولهم.

إن أزمة الأسلوبية لا تقف عند حد هذه الاستخدامات الإحصائية والرياضية، بل تجاوزتها إلى عدم التوفيق بين الملامح النظرية والأساليب الإجرائية أو التطبيقية، فثمة شرخ كبير بين ما تعد به الأسلوبية على المستوى النظري، وما تطمح إليه على المستوى الإجرائي، وقد تفطن عبدالسلام المسدي إلى هذه المفارقة العجيبة: «فالأسلوبية تحتاج اليوم أكثر من أي علم آخر إلى أن يوفق فيها بين نتائج النظر وثمرات التطبيق توفيقاً كاملاً. فكم اليوم من منظر لم يؤسس نظريته في الأسلوب على تطبيق أجراه، وكم من ممارس للنصوص، تجد في عمله من النزعات ما يغنم أن يتوج بنظريته في الأسلوب. وإن التوفيق بين هذا وذاك من شأنه أن يهدئ اندفاع الأول إلى ممارسة الأسلوبية، ويحرر احتراز الثاني منها، فيؤول بالاثنين إلى الإفادة من العلم معاً، وإفادة العلم منهما»[13]، وأرى أن القضية ليست قضية توفيق بين ما هو نظري وتطبيقي فحسب، وإنما القضية تكمن أساساً في عدم تمكن المحلل الأسلوبي، من تلك المصطلحات اللسانية الوافدة في عملية فحص النص بمختلف الطرق والمستويات الصوتية والصرفية والنحوية والسياقية والدلالية، من أجل اقتحام معقل النص اقتحاماً مشروعاً.

إن عدم التوفيق بين الأطر النظرية والإجرائية في تحليلات الأسلوبيين كثيراً ما يقودهم هذا الدأب إلى الحياة عن ملامح الأسلوبية والدخول في معقل اتجاهات نقدية أخرى. ومثالنا عن ذلك صلاح فضل في مقاربته لـ: «أساليب الشعرية المعاصرة»، فهو: «لم يكتف باستخدام تقنيات التحليل الأسلوبي، أو

البنائي، المستندة، بالدرجة الأولى إلى علم اللسان والبلاغة، بل تجاوزها إلى السيميولوجيا التأويلية، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة الأدبية، ويبدو لي أن هذه الدراسة محك تجريبي لتطبيق مقولات «علم النص الحديثة التي تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها، بإطار نوعي يستوعبها ويرشد خطواتها»(14)، هذه المقاربة إذن هي هجين نقدي يتطفل على هذا وذاك من دون أن يتخذ لنفسه استعارة نقدية أو موصوفاً منهجياً تنطوي تحته مظلته أو قبعته المزيفة.

ختاماً لما تقدم يمكن القول: إن الأسلوبية قد شهدت أزمة خطيرة مست جانبها النظري، مثلما مست جانبها الإجرائي. وقد تمظهر ذلك في غياب ملامحها في غمرة الاتجاهات النقدية الأخرى، الشيء الذي أفقدها صفة الموصوف المنهجي يضاف إلى ذلك اتكاؤها على الإحصاء وعلى علوم أخرى غير علم اللسان، وتجلى العجز في عدم تمكن أصحابها من تلك الآيات النظرية، كما اقترحها مؤسسوها، الشيء الذي أحدث شرخاً كبيراً بين هذه الأطر النظرية والأطر الجمالية للنص، من حيث هي مقتضى نقدي يراهن بالكشف عن المساحة الجمالية لعالم النص. كل هذه المزالق أدت إلى أفول نجم الأسلوبية.

الهوامش

1) ينظر: يوسف وغليسي: إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996، ص 134.
2) المرجع نفسه، ص 134.
3) سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط 3، 1992، ص 16.
4) المرجع نفسه، ص 21.
5) محمد عزام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط 1، 1989، ص 56.
6) الصادر عن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.
7) يوسف وغليسي: إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض، ص 139.
8) ينظر: رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي، دار تبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 1986، ص 82-87.
9) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، الأردن، ط 1، 1977، ص 115.
10) ينظر: عبدالسلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983، ص 88-96.
11) بيار جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، د.ت، ص 86، 87.
12) ينظر: سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 2001، ص 196-202.
13) عبدالسلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط 1، 1991، ص 115.
14) بشرى موسى صالح: «المنهج الأسلوبي في النقد العربي»، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج 10، ج 40، جوان 2001، ص 305، 306.

* * *

مصر
فصول
العدد رقم 3
01 يونيو 1983

إشكاليّة الأدبْ المقارن

كمال ابو ديب

١ ـ

قد لا يكون بين حقول المعرفة حقل تعرّض لما تعرّض له الأدب المقارن من التشكيك فى دقة تسميه . وسلامة تحديد مجاله . وغاياته . ومناهج البحث التى يستخدمها . وإذا كانت المراحل الأولى من تبلور أى حقل معرفى قد تتميز بهذه الدرجة من الغموض والسيولة . فإن الأدب المقارن لا يتميز بذلك فى مراحله الأولى فقط . بل إنه ما يزال يفرض على دارس بعد آخر أن يعيد تناول هذه الجوانب منه . ويسعى إلى جلائها .

لقد وجد رينية ويلكْ (Wellek)أحد أعلام هذا الحقل . نفسه مضطرًا فى زمن حديث نسبيًا إلى وصف «الأزمة طويلة المدى» التى يعانى منها الأدب المقارن . وإلى الدعوة إلى «إعادة توجيهه»[1] . وفى زمن أكثر قربا . وجد أُلريش ڤايسشتاين(Weisstein) نفسه يخصّص قسمًا من دراسة له لمناقشة هذه الجوانب الإشكالية من الأدب المقارن[2] . بل إن كاتبا آخر يكتب فى عام ١٩٧٨ ليجد نفسه فى هذا الموقع بالذات . على الرغم من أنه يعلن أن الأدب المقارن . على صعيد تطبيق . قد تبلور وأصبح محددًا . «واضح المعالم . ومنتجًا»[3] .

١ ـ ١

لن أحاول فى هذه التساؤلات أن أتجنب الخوض فى هذا الخضمِّ من المصاعب ؛ بل إن غرضى هو ؛ على النقيض من ذلك تماماً ، دفع الإشكاليات إلى أبعد حدودها الممكنة نظرياً ، وإبراز التناقضات المتضمَّنة فى هذا الحقل المعرفى إلى درجتها القصوى ؛ لأننا عن طريق ذلك فقط نستطيع أن نأمل أن نُجبّر على البحث عن صيغة أفضل ، ومناهج أكثر دقة ، وحقل أكثر تمايزاً ، واستقلالية ، وتناسقاً، وأكثر انسجاما ، فى الوقت نفسه ، مع معطيات الحقول المعرفية الأخرى التى ترتبط به بسبب أو بآخر .

١ ـ ٢

اتخذ رينيه ويلكْ فى مقالته «أزمة الأدب المقارن» ، التى ظهرت للمرة الأولى فى كتاب عام ١٩٦٣ موقفًا نقديًا صارمًا من الأدب المقارن ، كما كان قد تجسّد فى إنجازاته الدراسية حتى ذلك الوقت ، متحدثًا عن الأزمة طويلة المدى التى يعانى منها هذا الحقل المعرف . وقد حدد ويلك ملامح ثلاثة تمثل فى نظره أعراض هذه الأزمة : تحديد مصطنع لكل من موضوع الدراسة ومنهج البحث ؛ تصور آلى (ميكانيكى) للمنابع والتأثيرات ؛ وصدور عن دوافع القومية الثقافية . ودعا إلى تغيير جذرى وإعادة توجه على هذه المستويات الثلاثة جميعًا[4] .

وإذا كانت هذه الاعتراضات تلتقى مع ما أنوى أن أطرحه الآن ، فإن ثمة نقطة رابعة يمر بها ويلك مرورًا عابرًا ، دون أن يسند لها أهمية ، سأتخذ منها موقفًا أكثر صرامة ، وأنسب إليها قدرًا أكبر من الأهمية . والنقطة المعنيّة هى المصطلح ذاته ، والعلاقة بينه وبين

الحقل المعرفي الذى يخصصه .

حين أحدّد مجالاً معيناً من مجالات إنتاج النشاط الإنسانى ، وأميّز بعضًا من خصائصه التكوينيّة ، فإننى أكون قد قمت بأولى الخطوات التى تسمح فى النهاية بتطوير منهج لدراسته دراسة علمية دقيقة . وما دام المجال الإنتاجى غير محدد فإنه لا يمكن أن يمتلك من شروط التمايز والاستقلالية ما يجعله ظاهرة قابلة للتحليل والتفسير (والعكس صحيح) . بهذا المعنى ، ليس ثمة إمكانية الآن لتطوير منهج علمى ، يهتم بدراسة **جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء** ؛ والسبب فى ذلك بسيط ، لكنه أساسى معرفيًا : وهو أن أحدًا ، حتى الآن ، لم يقم بوصف جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء وصفًا يكفى لمنح هذا الجلوس تمايزًا وانتظامًا (وقيمة معرفية) تجعل منه ظاهرة قابلة للتحليل ، وتسمح بتطوير علم مستقل لوصفه ودراسة شروطه (فجلوس القطط السوداء لا يختلف عن جلوس القطط الحمراء ، وكون هذا الجلوس على سيارات بيضاء لا يختلف عن الجلوس على سيارات سوداء ، وهكذا ...) . على العكس من ذلك : قام عدد كبير من المراقبين والباحثين ، عبر التاريخ ، بوصف **اللغة** ، مثلاً ، من حيث هى إنتاج إنسانى يمتلك من التمايز والانتظام (والقيمة المعرفية) ما يسمح بنشوء علم لدراسة خصائصه ، أطلق عليه مصطلح «علم اللغة» .

ولأن اللغة ظاهرة إنسانية كونية ، يمكن أن ينشأ (أكثر من نمط) لدراسة اللغة :

١ ـ **دراسة اللغة الواحدة** باعتبارها نظامًا مغلقًا على نفسه لا علاقة له بأنظمة لغوية أخرى .

٢ ـ **دراسة أكثر من لغة واحدة** فى محاولة لكشف العلاقات الممكنة بين الأنظمة اللغوية المختلفة .

٣ ـ دراسة اللغة الواحدة باعتبارها أحد الأنظمة الترميزية أو (السيميائية) فى إطار الأنظمة الترميزية الأخرى . ويمكن تحديد **العلاقات** المشار إليها فى (٢) بأنها **علاقات تشابه أو تضاد أو مجاورة** . وسأظهر بعد قليل أن مثل هذا التحديد يؤدى إلى نشوء مناهج محددة ومتمايزة فى دراسة اللغات .

يمكن أن نسمى الفرع المعرفى الذى يتطور بالطريقة (١) علم اللغة العربية ؛ فيما نسمى الفرع المعرفى الذى يتطور بالطريقة (٢) علم اللغة أو اللغات ؛ ونسمى الفرع الذى يتطور بالطريقة (٣) علم أنظمة الترميز أو (العلاماتية) مثلاً . أما أن أميز الحقل المعرفى (٢) بمصطلح مثل **علم اللغة المقارَن** ، فإن ذلك تشويه مفهومى ، وليس خطأً اصطلاحيا فحسب ؛ إذ إن العلم نفسه لا يكون مقارنًا بأى معنى من المعانى . ليس هناك ، مثلا ، فيزياء مقارنة ولا كيمياء مقارنة . وفى أفضل الحالات يمكن أن أتحدث عن **علم مقارنة اللغات** . ما الذى يحدث حين أسمى حقلاً من حقول دراسة اللغة : **اللغة المقارَنة** ؟

وهل الفرق بين علم اللغة أو (علم مقارنة اللغات) وبين اللغة المقارنة فرق هامشى ؟

هل هو فرق فى الصيغة اللغوية يمكن لى أن أتغاضى عنه بحجة أن «الجميع يدركون وجود حذف فى هذه الصيغة» كما يقترح ويلك معلقًا على الصيغة . « Comparative Literature » ؟

مبدئيًا ، أود أن أجيب عن هذا السؤال بالنفى ؛ وسأحاول أن أظهر أن الفرق بين الصيغتين ليس هامشيًا ، بل إنه فرق عميق يلعب فيه التشوه الاصطلاحى دورًا شائكًا فى تحديد طبيعة المجال الدراسى الذى يفترض أن المصطلح يصفه فعلاً . وتبدو العملية هنا موازية للعلاقة بين اللغة والفكر فى التصور الكلاسيكى والتصور الحديث لها . فى الأول ، الفكر سابق على اللغة ، واللغة تشير إلى شىء متشكل جاهز قائم قبلها وبمعزل عنها ؛ وفى الثانى تلعب اللغة دورًا أساسيا فى **تشكيل** الفكر وإعطائه **تصوره** للوجود . مثل هذا الأمر يحدث فى القضية موضع النقاش . فالمصطلح **«اللغة المقارنة»** لا يجسّد عالما قائما بذاته ، متشكلاً قبليًا ، بخصائص محددة تحديدًا دقيقًا ، بل يسهم فى **إنتاج** عالم يكتسب خصائص تتحدّد **أصلاً بطبيعة المصطلح ودلالات مكوناته الجزئية والصيغة التى تتركب بها هذه المكونات** .

إذا كان افتراضى سليماً فى حالة مجال دراسى ذى تاريخ عريق فى العلوم الإنسانية ، وله مناهج متطورة ، ودقيقة ، وواسعة الانتشار عالمياً ، فإن هذا الافتراض سيكون أكثر سلامة فى حالة مجال دراسى جديد نسبياً ، غير واضح المعالم ، مثل الدراسة المقارنة للآداب . وسيكون الفرق فى طبيعة مجال الدراسة كما تتحدد باستخدام هذين المصطلحين فرقاً دالاً نوعياً .

الادب المقارن ، فى صيغته العربية والفرنسية والإنجليزية ، يضع مركز التصور الدراسى فى المادة الأدبية نفسها ، ولأنه يستخدم صيغة المفرد ، فإنه يخلق انطباعاً بتوحّد الهوية أو التجانس ، ويفسح المجال ليجعل مجال التركيز علاقات المشابهة المباشرة بين عمل أدبى وعمل آخر . أما لفظة «المقارن» فإنها بالضرورة تشير إلى ماينتمى إلى أصلين مختلفين يمكن أن تتم مقارنة بينهما ، إذ إن المقارنة بين الشئ ونفسه باطلة . ومن هذا التصور تنبع نظرية التأثر والتأثير باعتبارها جوهر الأدب المقارن .

وتبدأ هنا الأسئلة الكثيرة التى طرحها كثيرون حول مسوِّغات هذا النمط من الدراسة وجدواه وحدوده العلمية .

ومن الجلى أن دراسة التأثر تنتمى إلى التاريخ الثقافى ، لا إلى الدراسة النقدية للأدب من حيث هو أدب . وهى بهذه الصفة ، تنتمى إلى ما يسميه ويلك «المنهج الخارجى» فى الدراسة ، أو ما يمكن أن نسميه بمصطلح أكثر دقة ، «تناول النص فى علاقاته الخارجية» مميزين إياه عن منهج آخر يعنى بالأدبية بالدرجة الأولى هو «تناول النص فى علاقاته الداخلية» .

٦

«كل مشكلة فى النقد الأدبى هى مشكلة فى الأدب المقارن أو ببساطة ، فى الأدب نفسه» . هكذا يعبر نورثرب فراى (Frye)[٦] عن العلاقة الحميمة بين النقد وبين الأدب المقارن . من جهة أخرى ، يرى نورمن فورستر (Forester) أن المؤرخ الأدبى «ينبغى أن يكون ناقدًا من أجل أن يكون مؤرخًا»[٧]

وإذا كان الأدب المقارن وثيق الصلة بتاريخ الأدب ،[٨] ودراسة الآداب الموضعية من جهة ، وبالنقد من جهة أخرى ، فلا بد أن تخضع مناهجه لتطور مشابه للتطور الذى يحدث فى النقد الأدبى وتاريخ الأدب . ومن المدهش هنا أن التطورات الجذرية فى هذا القرن التى اشتقت منطلقاتها من النموذج اللغوى ، خصوصًا بعد تطور عمل الشكليين الروس والبنيويين لم تجد منعكسًا لها بعد فى الدراسات المقارنة ، فما زال الأدب المقارن حتى الآن وجهًا من وجوه الدراسات التاريخية : فهو امتداد وتعميم لتواريخ الآداب القومية المختلفة ، كما هو عند فان تيجم ،[٩] أو حلقة من حلقاتها ، أو شرط من شروط اكتمالها ، وهو ، بهذه الصفات جميعا ، عَرَضى ، لا يمتلك من التمايز والاستقلالية والتناسق الداخلى ما يمنحه طبيعة الحقل المعرفى المكتمل . ولا شك أن هذه الطبيعة التاريخية له استمرار للتفكير التاريخى الذى طغى فى القرن الماضى ، وإلى أواسط هذا القرن ، على دراسات الأدب العام والآداب الموضعية (القومية) . والأدب المقارن ، بهذه الصورة ، يتنامى ويتحرك على المحور التوالدى (diachronic) الذى تنامت عليه دراسة علم اللغة قبل فردينان دوسوسير (Saussure) وتنامت عليه دراسة الأسطورة قبْل كلود لِفى ـ شتراوس (Lévi-Strauss) ، ودراسة الأدب قبل تطور الدراسات الشكلية والبنيوية والسيميائية . وإذا كان الآن ثابتًا أن الثورة الفعلية فى علم معاينة اللغة والأسطورة ودراستها ، تلك التى أدت إلى ظهور اللسانيات الحديثة والأنثروبولوجيا البنيوية ، لم تكن ممكنة إلا بتجاوز التصور التاريخى للغة وللأسطورة ، فإن من المشروعية بمكان أن نقدم أطروحة جديدة تقول : إن تحقيق ثورة نوعية فى دراسات الأدب المقارن مشروط بإنجاز هذا الانقلاب التصورى ـ المفهومى ـ فى معاينة الأدب المقارن ، ونقله من حركته على المحور التوالدى لموضعته على المحور التزامنى (synchronic) والاستناد فى هذه الحركة إلى المعطيات التى حققتها الدراسات الإنسانية الأخرى باتخاذ النموذج اللغوى مثالاً لها فى التحليل والوصف والتفسير .

وأول ما يعنيه هذا الانقلاب المفهومى هو أن نتصوّر الأدب نظامًا من العلاقات ، نظامًا يمتلك تناسقه الداخلى ويوجد فى لحظة زمنية واحدة عبر المكان ، ويترسب فى مجموع من الشرائح التزامنية التى تتنامى بصفتها الكلية ، لا من حيث هى جزئيات مقيدة تاريخيًا بسياقها الضيّق . ويبقى علينا فى هذه الحالة أن نفسِّر التفاوت فى مستويات هذا النظام الكلى ، لكن هذه المشكلة النظرية تقع خارج إطار البحث الحالى ، وتتطلب مزيدًا من الدراسات النظرية الدقيقة لاكتناه الإشكالية التى تنشأ من بروزها .

وما يعنيه هذا الانقلاب أيضا هو أن دراسة الأدب المقارن ينبغى أن تنبع أصلا من التمييز بين الظاهرة الأدبية وشروط دراستها ، وبين ما هو خارجى على الظاهرة الأدبية وشروط دراسته أى أن تعتمد إدخال المفهوم الذى بلورته الدراسات اللغوية ، وهو مفهوم الأدبية ، ليحتل المركز من دراسات الأدب المقارن .

وإذ نضع هذا المفهوم فى المركز ، يقتضى تحقيق التناسق الداخلى للحقل عزل مجموعة من الإمكانات البحثية والتصورات النظرية عن مجال الدراسة فيه . وهذه الإمكانات هى كل ما يرتبط بما يتجاوز الأدبية (extra-literary) أو يقع خارجها . ومن ذلك التأثر والتأثير ، صورة شعب فى أدب شعب آخر ، شهرة المؤلف ...الخ ... لأنها جميعًا لا تُعْنَى . أصلاً . **بالأدبية** . بل تنضوى تحت لواء التاريخ الثقافى . وعلم الاجتماع الأدبى . وتاريخ الأفكار . وسيشكل مثل هذا التحول من التوالد إلى التزامن ثورة نوعية ، لأنه يعنى قلب تصوراتنا عن طبيعة الإنتاج الذى نتحدث عنه : «الأدب المقارن» . والانتقال من التركيز على **المادة المدروسة** «الأدب» إلى التركيز على **منهج الدراسة** «العلم» .

بهذه الصورة . يصبح المجال التصورى تعبيرًا عن علاقة محدّدة بين نتاج لغوى قابل للدراسة هو الأدب . وبين علم يمتلك المناهج التى تسمح بالقيام بهذه الدراسة هو علم الأدب . والنتاج اللغوى الأدبى . ذو وجود موضوعى مستقل عن نشوء علم لدراسته . وبهذه الصورة يلغى التأكيد القائم على تنوّع المادة لغويًا أو جغرافيًا . ليصبح الأدب فى كل لحظات وجوده هذا النتاج القابل للدراسة . وهذه النقلة هى نقلة من الأدب المقارن إلى **علم للأدب** . أو ما يسميه فان تيجم وويلك وآخرون «الأدب العام»[١٠] . وهى نقلة تفترض مزيدًا من البحث لتحديد هذا العلم ، ومكوناته ، ومجاله ، وغاياته ، ومناهج البحث فيه . أما كون المادة المدروسة تنتمى إلى :

١ ـ لغات مختلفة .
٢ ـ مراحل تاريخية مختلفة ضمن أدب اللغة الواحدة .
٣ ـ مناطق جغرافية مختلفة .
٤ ـ قوميات مختلفة .

فإنه أمر ذو نتائج علمية خطيرة على صعيد محدد ، هو صعيد السلامة النظرية للنتائج التى نصل إليها . أى أن الفرق بين مادة تنتمى إلى لغة واحدة ومادة تنتمى إلى لغات متعددة هو فرق فى الطبيعة **الجزئية أو الشمولية** للنتائج بالدرجة الأولى . وتعود هذه النقطة إلى تصور نتائج **كونية** فى مقابل النتائج **الموضعية** التى تصل إليها دراسة المادة التى تنتمى إلى أدب لغة واحدة مثلا .

وفى هذا المنظور . تلغى من دراسة الآداب دراسة مقارنة مشكلة التأثر والتأثير والأبعاد القومية . والاستعلاء أو النقص ـ الحضارى أو العرقى . التى تصدر عنها هذه المشكلة أصلا . كما تُلغى منها أيضا دوافع نبيلة دون شك (مثل النزوع إلى تجاوز العصبيات القومية الضيقة والوصول إلى إنسانية جديدة) لكنها خارجة على الأدب فى طبيعته المتميزة .

٧

أشرت فى فقرة سابقة إلى أن **العلاقات** بين الآداب التى يمكن تصورها **على المحور التزامنى هى علاقات المشابهة والتضاد والمجاورة**. وهذه العلاقات أساسية على مستوى تصورى إنسانى عميق، ويبدو أنها تتحكم فى علاقة الإنسان بالوجود عامة. وقد استخدمت فى دراسة الأدب أو ظواهر أدبية محددة؛ فقد استخدم عبد القاهر الجرجانى التشابه والمجاورة والكناية فى تحليل الصورة الشعرية من جوانبها المتعددة[١١]، كما استخدم ياكوبسن علاقتى التشابه والمجاورة فى تحليله لظاهرة الـ (aphasia)، ثم نقل ذلك إلى المستوى الأدبى **فميّز** بين أنماط أدبية **تقوم على** التشابه (الاستعارة) وأنماط تقوم على التجاور (المجاز المرسل الذى علاقته غير المشابهة). ثم حاول أن **يصف** الأساليب الأدبية المختلفة من هذا المنظور مميزًا، مثلاً، بين الرمزية (الاستعارة)، والواقعية (المجاز غير الاستعارى)[١٢].

إذ نستخدم هذه **العلاقات** فى تصور مجال الدراسة المقارنة للأدب، يمكن أن نرى بوضوح أن معظم دراسات الأدب المقارن حتى الآن (والعربية منها بشكل خاص) تمّتْ ضمن إطار **المجاورة** بمعناها المكانى والزمانى؛ **فهذه** الدراسات تتتبّع موقع أدب من أدب آخر عن طريق المجاورة، بتقصى عملية التأثروالتأثير بينهما. لكنها، **فى الوقت نفسه، تعتمد فى التحليل** الموضعى الذى تبنى عليه الحكم بالتأثر أو التأثير **على التكرار أو المشابهة الجزئية. وبهذا التصور، فهى ذات بعد تاريخى صرف يشبه نظرية الانتشار التأثيرى فى دراسة الأسطورة واللغة قبل لفى - شتراوس وسوسير كما ذكر سابقًا.**

٨

بنقل مفهوم الدراسة المقارنة للآداب إلى المحور التزامنى (Synchronistic) يمكن أن نتصور الأدب (الآداب) **نظامًا مغلقًا** ذا مكونات، تشكل علامات (signs)، تنشأ عن دخولها فى شبكة من العلاقات، **بنية كلية**. وتكون وظيفة الدراسة المقارنة **تحليل** هذا النظام واكتشاف مكوناته والعلاقات القائمة بينها، أولاً، ثم ربطه **بأنظمة** سيميائية أخرى ضمن الثقافة، وبالبنى **الاقتصادية والاجتماعية** والفكرية القائمة فى **المجتمع** الواحد، ثم فى **مجتمعات متعددة**. وبإحداث مثل هذه النقلة أيضًا، فإن إمكانية **نظرية** مثيرة تبرز، هى إمكانية وصف الأدب فى إطار **مفهومى سوسير** (اللغة / الكلام langue / parole)[١٣]، حيث **يمثل الأدب** (أى النتاج اللغوى المحدد بهذه الصفة فى عدد لا نهائى **نظريًا** من اللغات) **اللغة**؛ ويمثل **النص الأدبى المنتج**، ثم النتاج **الأدبى** ضمن اللغة أو القومية أو البيئة الواحدة، **الكلام**. وبهذا التصور، تكون ثمة نقطة انطلاق أساسية يعتبر فيها الأدب (العام؟) نظاماً نظرياً لا متحققاً يشتق منه، على مستوى التنفيذ وفى صورة **الكلام**، النص الأدبى - النتاجُ الموضعى المتحقق فعلاً. وبمتابعة هذا التصور، يبدو جلياً أن العلاقات القائمة ضمن الأدب ليست من نمط واحد، بل إنها لتتخذ الأشكال نفسها التى تتخذها العلاقات القائمة ضمن الثنائية **اللغة** / **الكلام** مطبّقة على علم اللغة نفسه. ويفتح مثل هذا التصور آماداً جديدة للدراسة المقارنة **للأدب** تستحق الاكتناه وتطوير المناهج القادرة على القيام به. وليس من غرضى هنا أن أتابع هذه الإمكانات النظرية، بل أن أشير إلى الانقلاب المفهومى نفسه الذى يخلقها، وأن أؤكد، بالتحديد، العلاقات الثلاث التى يسمح باكتناهها وضع الأدب على مستوى وجودى واحد، وهى **التشابه**، **والتضاد**، **والمجاورة**.

ويشكل إدخال علاقة التضاد، **بشكل خاص، ضمن مجال** الدراسة **تطورًا نظريًا مهما**؛ ذلك أن الدراسة المقارنة **عملت حتى** الآن ضمن إطار التشابه؛ **فهى تتقصّى التشابه القائم بين آداب** لغات **مختلفة**، وتبنى عليه نتائج ذات طابع تاريخى. **ويتمثل هذا الإصرار على دور تقصى المشابهة فى إعطاء الأدب المقارن هويّته حتى** فى أحدث الدراسات المعاصرة للموضوع: **إن ألريش فايسشتاين**، مثلا يؤكد، عام **١٩٧٣**، أن غرض الدراسة المقارنة **هو «اكتشاف** تشابه» بين الآداب المدروسة؛ ومن **هنا فإن الدراسة لا يمكن أن** تقود إلى النتائج التى يتوخاها هو منها إلا إذا **تناولت موضوعات** «ضمن الحضارة الواحدة»... حيث يمكن للمرء أن **يجد العناصر** المشتركة لتقاليد واعية أو غير واعية فى الفكر، والشعور، والخيال[١٤]. وينعكس هذا **الإصرار** على التشابه فى **للمصطلح** الذى يوسم به الأدب المقارن فى **بعض اللغات، حيث يقصد به** «تاريخ الأدب المتشابه أو التشبيهى»[١٥]. **وقد يكون التركيز على** التشابه سمة مميزة للعقل الإنسانى فى مراحل سابقة على الحداثة. أما إدراك التضاد وتأكيد جذريته فى التصور الإنسانى للوجود **فهو سمة** للحداثة. ومن الجلى أن الدراسات الكلاسيكية بالغت **فى تتبعها** للتشابه، بحيث ميزت فصلاً فكرية ولغوية عدة **على أساس من هذه** العلاقة فقط (فالتشبيه، والاستعارة، والرمز، بكل أبعادها اعتبرت نابعة أصلاً من علاقة التشابه). ولقد كان النقد العربى متميزًا، جزئيًا، بسبب التركيز الذى قام به **على علاقة التضاد** (اعتبار **الطباق** أحد العناصر الخمسة للبديع عند ابن المعتز، وأحد ثلاثة **عناصر** عند الآمدى مثلاً). لكن مفهوم الطباق ظل لفظيًا بشكل عام ولم يتوسع إلا بصفة جزئية ليشمل المقابلة، أحيانًا، على صعيد **التعبير الجزئى** ضمن البيت الشعرى الواحد. أما بالمعنى الذى يستخدم به **التضاد** هنا **فإنه** ينتمى إلى كل ما يمكن أن يندرج تحت تعبير **الثنائيات الضدية**، وكل مظاهر التمايز الضدى الأخرى، بدءًا من **صعيد اللفظة أو العبارة المفردة**، وانتهاء بصعيد التصور الشامل الذى يرتكز عليه عمل أدبى تام، والبنية اللغوية التى يتجسد فيها.

هكذا يمكن أن يدرس فى آداب مختلفة مكون أدبى واحد قد يُميَّز أصلاً **على صعيد** أدب لغة واحدة، ويكون غرض الدراسة فى النهاية الوصول إلى **شعريات** جديدة، لا للشعر وحده، بل للنثر أيضًا: للرواية، والقصة، والمسرحية، وللأجناس الأدبية الأخرى. كما يمكن، من هذا المنظور، طرح **مفهوم البنية على** صعيد **المضمون الشعرى** بحثًا عن **هواجس** أساسية فى المعاينة الأدبية للوجود[١٦]. وسأقدم فيما يلى أربعة نماذج لما يمكن تحقيقه بمثل هذا التصور للدراسة المقارنة.

٩ـ علاقات التشابه والتضاد

في دراسة بالإنجليزية لنظرية الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني[١٧] ، حاولت أن أضع عمل الجرجاني ضمن نظام نقدي كلّي توجد فيه ، على مستوى تزامني ، النظريات النقدية المعروفة اليوم في العالم . ورغم صعوبة مثل هذا العمل ، وخطورة إهمال البعد التاريخي للظواهر المدروسة فيه ، فقد أدى إلى نتيجتين مهمتين :
أولاهما تتعلق بتصور الاستعارة في النقد العربي وال (metaphor) في النقد الغربي ، ابتداء من أرسطو ، **وثانيتهما تتعلق** بتصور طبيعة علاقات المشابهة التي يمكن أن يكتشفها الشعر بين مكونات الوجود المختلفة ، في هذين التراثين النقديين .

أما **النقطة الأولى** فإنها تبرز أهمية تتبع علاقات التمايز والتضاد في الدراسات المقارنة ، لأنها تجلو حقيقة أساسية ، هي أن التصور النقدي الغربي للاستعارة ظل مضطربًا ، مفتقرًا إلى الدقة والانسجام، حتى بعد ظهور عمل ريتشاردز ونظريته المعروفة في الاستعارة[١٨] . ذلك أن هذا التصور يخلط باستمرار بين قضيتين : كون الاستعارة تقوم على المشابهة ، وعلى الإبدال اللغوي (substitution) من جهة ، وكونها تشبيهًا مختزلاً من جهة أخرى ، فهو من جهة يقول إن الاستعارة تقوم على المشابهة والإبدال اللغوي («جاء أسد» ، والمقصود زيد) ، ومن جهة اخرى يعتبر الصيغة المعروفة بال (copula) مجسدة للاستعارة : (زيد أسد) .

أما في النقد العربي ، فقد حُلّتْ هذه الإشكالية في وقت مبكر جدًا ، ثم جاء الجرجاني ليعطيها صيغة نظرية باهرة تجعل التمييز بين «زيد أسد» وبين الاستعارة شرطًا أساسيًا لإدراك طبيعة الاستعارة . فما دامت الاستعارة تقوم على **الإبدال** ، فإن «زيد أسد» ليست استعارة ، وما دامت الاستعارة تنشأ أصلا من درجة حادة من وعي المشابهة،بحيث يتوحد الطرفان فيها في الوعي ، فيتمُّ الإبدال اللغوي تجسيدا لهذا التوحد الانفعالي ـ الخيالي ، فإن «زيدٌ أسدٌ» ليست استعارة ، لأن كلا الطرفين فيها حاضر في الوعي واللغة[١٩] .

إن مثل هذا العمل في الصميم من التصور الذي أطرحه للدراسات الأدبية المقارنة ، ومع أنني لن أتكهن هنا بقيمة النتائج التي يمكن أن يجلوها ، إذ إن هذه النتائج ترتبط بمنظور المعاينة الذي يستخدمه الدارس ، فإن إحدى هذه النتائج تتعلق بالتصور الإنساني نفسه للوجود وللعمليات الفكرية ، والظواهر اللغوية ، وبسيادة المنهجية الدقيقة أو عدم سيادتها في الثقافة . لكن هذه النتائج لا علاقة لها بمفهوم التأثر والتأثير ، أو بالادعاء الشوفيني القومي أو ما أسماه ويلك : **نظام الأرصدة والديون بين الثقافات**[٢٠] . أخيرًا ، لا تقوم هذه الدراسة على تتبع التكرار أو التشابه الجزئي بين الظواهر في الثقافات ، بل تهتم بالمغايرة والتمايز حين يبرزان ، وتتقصّاهما إلى أبعد درجة ممكنة ، واضعة المادة الأدبية على مستوى تزامني ، دون أن تسمح للتفاوت الزمني على المحور التوالدي بإلغاء مشروعية المقارنة أو التقليل من جدواها .

أما النقطة الثانية ، فقد أبرزت ظاهرة عميقة الأهمية : **هي أن** الجرجاني يتصور علاقات المشابهة الممكنة بين الأشياء من **نمطين** فقط : **الأول يقع** «في الصفة نفسها» ، **والثاني يقع في «مقتضى** للصفة وحكم لها» . ومثل الأول القول «شعرها كالليل» ، حيث يقع الشبه في الصفة نفسها : «**السواد**» الموجود **فعلاً في كلا** الشيئين ، أما مثل الثاني فهو القول «**كلامها كالعسل في الحلاوة**» ، ذلك أن الحلاوة التي توجد في العسل لا توجد في الكلام ، **إلا أن** الشبه يقع في مقتضى لحلاوة العسل والكلام وحكم لها : **هو ما تتركه في نفس المتلقي من أثر**[٢١] .

ولقد أظهر تتبع النظريات النقدية الأوروبية أنّ هذا التصور لعلاقات المشابهة جذري الأهمية في مدارس الأدبية المختلفة ، وفي تاريخ الأدب . وقد برز جليا أن التصور الكلاسيكي يركز بصورة مطلقة تقريبًا على المشابهة التي تقع في الصفة نفسها ، وأن الصورة الرومانسية ، ثم الرمزية،انطلقتا جوهريًا من تتبع المشابهة لا في الصفة نفسها ، بل في حكم لها ومقتضى . ويمكن في الواقع وصف العلاقة بين الكلاسيكية والرمزية في إطار طبيعة الصورة الشعرية فيهما،وطبيعة علاقات المشابهة التي تتقصاها كل منهما في الوجود . ومن هذا المنظور ، بدا بجلاء أيضًا أن المدرسة الصورية (Imagist) دفعت بالتصور الكلاسيكي إلى ذروته،محيلة الصورة باستمرار إلى صورة فيزيائية،تقوم على علاقات مشابهة من **النمط الأول** ، أي المشابهة في الصفة ذاتها ، في دفعت الرمزية بالتصور الثاني إلى ذروته القصوى ، على يد بودلير أولاً ، إلى نظرية التراسلات (Correspondances) التي تشكل جوهر التصور الرمزي للوجود[٢٢] .

بين النتائج المهمة التي تبرز هنا أسئلة تطرح نفسها بحدة ، تتعلق لا بالعمل الأدبي فقط ، بل بالبنى الثقافية العامة ، **أهمها** : ما العوامل التي سمحت بتطور الرمزية في الفكر الأوروبي ومنعت مثل هذا التطور في الفكر العربي ، رغم أن الأسس التصورية والنقدية كانت قد تجلّت في هذا الفكر بشكل نظري متطور ؟

لقد جاءت النتائج التي عرضتها هنا في مقاطع قليلة حصيلة عمل متقصٍّ امتد على سنوات عدة ، وليس غرضي الآن أن أقيّم أهميتها أو أن أنسب لها أهمية ما ، لكنها في تصوري أكثر جذرية بكثير من النتائج التي تبرزها دراسات التأثر والتأثير التي سادت الأدب المقارن والتي ما تزال المضمون الوحيد للأدب المقارن في العالم العربي . فلا يبدو لي شيئا عظيم الأهمية ، في دراسة الأدب ، أن أعرف أن تي . إس . إليوت أثر على الشعر العربي الحديث ، لأن مثل هذه النتيجة ليست **أدبية أو شعرية** على الإطلاق ، بل تنتمي إلى تاريخ العلاقات الحضارية والثقافية بشكل خاص . وليس ثمة شك بأن هذه العلاقات مهمة ، لكن ما يعنيني منها هو : ما الذي يجعل عمل شاعر مثل إليوت قابلاً للتأثير أصلاً في الشعر العربي الحديث ؟ ما المرحلة الزمنية التي تم فيها هذا التأثير ؟ لماذا لم يحدث هذا التأثير فور معرفة إليوت . ثم جاءت فترة محددة جدًا بدا فيها هذا التأثير واضحاً

وعميقاً ؟ كيف نفسر هذه الظاهرة تفسيرا بنيوياً ، أى ضمن البنية السياسية ، الفكرية الثقافية العربية بين ١٩٤٠ ـ ١٩٨٠ ؟ وحين أعرف ذلك ، فإننى سأنسبه إلى مكانه من التاريخ الثقافى ، وأحاول اكتشاف السبل التى تفيدنى بها هذه المعرفة فى دراسة الشعرية ومكوناتها فى الكتابة العربية المعاصرة . أى أننى أحوّل هذه المعرفة إلى معرفة أدبية قبل أن أستطيع تقبلها فى إطار الدراسة المقارنة للأدب ، أو استخدامها فى وصف البنية الثقافية العربية وتطورها الداخلى . ثمة جانب أخير يجعل أهمية المعرفة التى أصلها فى ذاتها هامشية ، (أقصد معرفة أن إليوت مثلاً أثر فى الشعر العربى الحديث) . إن التأثير الثقافى ، والأدبى ، هو قطعاً ، جزء من تأثير بنيوى كلى تمارسه ثقافة على ثقافة ، وبهذا المعنى لا يمكن أن يدرس معزولاً ، أولا ، ومعرفته تحصيل حاصل، ثانياً . ذلك أن التأثير الثقافى متوقع فى الشروط التى يتم فيها تأثير حضارى عام . وقيمة معرفتى بأن إليوت أثّر على الشعر العربى الحديث محدودة جداً مادمت أعرف أصلاً أن الحضارة الغربية أثرت على الحضارة العربية تأثيراً شاملاً . المعرفة الأدبية هنا تصبح تحصيلاً لحاصل . وليست لها من قيمة إلا فى سياق شوقيى يقول : إن الأدب هو أقل ما يمكن أن يؤثر عليه، لأنه أكثر الأشياء خصوصية بالنسبة لأمة من الأمم . ومثل هذا المنظور الضيق ليس بذى أهمية فعلية فى معاينة الثقافات . ولا يشكل النموذج المعروف لتأثير الثقافة اليونانية على الثقافة العربية ، حيث برز التأثير فى الفكر والفلسفة والعلوم أكثر مما برز فى الشعر ، مثلاً ، حجةً مقلقة فى هذا السياق لأكثر من سبب : أولها أننا حتى الآن لا نملك من الدراسات ما يكفى لتقرير حدوث مثل هذا التأثير فى الأدب أو نفيه ، وثانيها أن الشروط التاريخية التى تم فيها التأثير اليونانى شروط موضعية ولا تمتلك بالتالى القدرة على الانسحاب على تاريخ العلاقات الثقافية بين الأمم فى كل زمان ومكان .

فى دراسته لتركيب الحكاية الخرافية ، قام ڤلاديمير بروب (Propp) بعمل منهجى متميّز[٢٣] ، فقد اختار مائة حكاية وحللها فى ضوء مفهوم دقيق للبنية ، محدداً تركيب الحكاية بعدد من الوظائف المميزة (functions) . والوظيفة فى تحديده هى « فعلٌ لشخصية من الشخصيات ، يحدد من وجهة نظر دلالته وأهميته بالنسبة لمسار الحدث . »[٢٤]

بعد تحليل الحكايات المائة على هذا الأساس ، وصل بروب إلى نتائج عميقة الأهمية :

١ ـ أن العدد الأقصى للوظائف الممكنة ضمن بنية الحكاية المجردة محدود ، وأنه عادة لا يزيد على ٣١ وظيفة .

٢ ـ أن عدد الوظائف متغير من حكاية إلى حكاية .

٣ ـ أن ترتيب الوظائف غير متغير .

يقوم عمل بروب على تحليل مادة روسية فقط . لكن الإمكانات النظرية له من الرحابة بحيث إنه يستحق أن يعتبر نموذجاً نظريا يدعو إلى القيام بدراسات مقارنة فى الحكاية الخرافية فى ثقافات مختلفة . ومع أن مثل هذه الدراسات قد لا تنطوى على معطيات تتعلق بعملية التأثر والتأثير ، فإن أهميتها ستكون جذرية على صعيد أكثر غورا ، هو صعيد بنية العقل الإنسانى نفسه ، وتعامل الإنسان مع الوجود ، واللغة ، مع الطبيعة والماوراء ، مع المجتمع والآخر .. الخ .. ومن الجلى أن مثل هذه الدراسات ستكون فى الصميم من الأدب المقارن ، حتى فى الغياب المطلق لأى علاقات تاريخية بين الثقافات المدروسة .

لقد أظهرت الدراسات المبدئية التى قمت بها مع طلبتى على الحكاية فى الأردن وسوريا ، مثلاً ، أن نتائج بروب سليمة وذات انطباق يتعدى إمكانية التأثر والتأثير والعلاقات التاريخية بين المناطق العربية المدروسة وبين روسيا . بيد أن الأهمية الفعلية لمثل هذه الدراسات تكمن فى إمكانية انسحابها من مجال الحكاية الخرافية إلى مجال « التعبير » أو الأنظمة السيميائية فى الفنون الشعبية كلها ، وفى الطقوس ، والأساطير ، والغناء، بحيث تخلق ، فى النهاية ، إمكانات حقيقية لاكتشاف البنى الأساسية فى الثقافة على أعمق مستوياتها تشكّلاً .

لكنّ ثمة مجالاً آخر للدراسة المقارنة ينبع من مشروع بروب هو محاولة إنتاج تركيب مورفولوجى للمضمون السردى فى الجنس الأدبى الواحد . وتمثل محاولة جورج بولتى (Polti) لتحليل المواقف الاحتدامية (الدرامية) ثم حصرها بـ ٣٦ موقفاً[٢٥] ، نمطاً من الأنماط الممكنة فى مثل هذا التناول .

فى دراسة مبدئية للإيقاع الشعرى ، طرحت مفهوما لعلم الإيقاع المقارن[٢٦] ، لا يدور ضمن إطار التأثر والتأثير ، بل ضمن إطار اكتشاف بنية إيقاعية كلية يشتق منها الإيقاع فى لغات مختلفة : من اليونانية ، إلى العربية ، ثم اللغات الأوروبية الحديثة .

وقد أمكن القيام بهذا العمل من طرح تصور للإيقاع باعتباره يمكن أن ينشأ من علاقات مختلفة تقوم بين مكونات إيقاعية محدودة جداً : عبرت عنها بالرمزين (S/L) ، إما أن يتكرر كل منها مفرداً ، أو يتركب العنصران فى صور أبسطها (SL) و (LS) . يمكن لنظام إيقاعى أن ينشأ بتكرار الوحدة (SL) عدداً من المرات ، أو بتكرار (LS) عدداً من المرات، أو بتناوبهما بانتظام (SL/LS/SL/LS) أو بتبادل إحداهما مع (SSL) أو مع (LSS) ..... وهكذا، وبهذه الطريقة أمكن وصف الإيقاع اليونانى ، مثلاً ، بأنه يعتمد على طريقة واحدة غالبة فى تشكيل البحور الشعرية ، بينما يعتمد الإيقاع العربى على ثلاث طرق . ومن هنا تعقيد النظام الإيقاعى العربى وغناه .

ولا تقتصر أهمية اكتشاف هذه الخصائص على وصف واقع إيقاعى ، بل إنها تتعدى ذلك إلى الوصول إلى إمكانية تفسير اتجاهات التطور الممكنة فى الإيقاع، والشروط التى تحكم هذا التطور حين يحدث ، والتى تعوق حدوثه حين لا يحدث .

١٠

يشير ويلك ، فى مقالته المذكورة فى بداية هذه الدراسة ، إلى إمكانية سلبية يرى أنها قد تكون وقفت عائقاً دون نمو مفهوم الأدب العام ، خصوصا فى الإنجليزية ، هى أن هذا المفهوم ما يزال يثير فى

الذهن الدلالات الضمنية القديمة التى كان يحملها : وهى الإشارة إلى الشعريات والنظرية[٢٧] . ويتمنى ويلك أن نكون قادرين على الحديث عن دراسة الأدب أو البحث الأدبى،وأن يكون هناك أساتذة للأدب ، كما أن هنا أساتذة للفلسفة،بدلاً من وجود أساتذة للأدب الإنجليزى أو الفرنسى أو الأميركى مثلاً . ولا شك أن ثمة إمكانية لأن تؤدى دراسة الأدب العام إلى الشعريات والنظرية . بيد أن مثل هذه الإمكانية تنقلب فى التصور الذى أطرحه هنا للدراسات الأدبية المقارنة من عنصر سلبى يُخشى منه إلى عنصر إيجابى ، إذ يصبح البحث عن شعريات ، وعن صيغ نظرية لدراسة الأدب أحد الغايات الرئيسية للدراسة المقارنة.[٢٨] ويمكن لهذا المسار أن يؤدى ، فى النهاية ، إلى تجاوز النظريات التى توضع فى صيغة علمية لكنها لا تقوم فى الواقع إلا على عمل تحليلى جزئى فى أدب لغة واحدة ، ولعل ذلك أن يكون طابعاً أساسياً من طوابع اللسانيات المعاصرة،والمناهج النقدية التى تستند إلى معطيات اللسانيات فى فرنسا والولايات المتحدة والإتحاد السوفيتى بشكل خاص .

ويبدو أن ثمة تناقضاً أساسياً بين المنطلقات النظرية لهذه الاتجاهات ، والنتائج التى نصلها ؛ لأن المنطلقات تمتلك دائماً صيغة نظرية مطلقة ، أما النتائج فإنها عادة ترتبط بلغة واحدة أو بأدب لغة واحدة . ومن هذا المنظور ، تبدو محاولات تودوروف لتأسيس شعريات (Poetics)جديدة بالاستناد إلى النموذج اللغوى مشروخة داخلياً . ولا يمكن لهذا الشرخ أن يلتئم إلا إذا قامت دراسات مقارنة فى لغات أخرى وآدابها،تمتحن النتائج النظرية وتصوغها فى ضوء معطيات التحليل الدقيق لهذه اللغات والآداب . يحدد تودوروف ، مثلاً ، الشعريات (منطلقاً من عبارة فاليرى : «إن الأدب هو ، ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير [ذلك] نمط من التمديد والتطبيق لخصائص معينة للغة») بأنها تهدف لا إلى دراسة الشعر أو الأدب ، بل «الشعرية والأدبية» . ويفصّل ذلك بقوله إن العمل الأدبى الفرد ليس هدفاً نهائياً للشعريات ، وإذا كانت الشعريات تتوقف عند عمل دون آخر ، فلأن ذلك العمل يجلو بطريقة أكثر تميزاً خصائص الإنشاء الأدبى . ثم يصل إلى صيغة نهائية تقول :

«إن الشعريات ينبغى أن تدرس لا الأشكال الأدبية القائمة فعلاً ، بل ، بادئة من هذه الأشكال ، مجموعةً من الأشكال الممكنة : ما يمكن للأدب أن يكون ، لا ما هو هو بالفعل»[٢٩] وحين يفعل تودوروف ذلك ، فإنه يتحدث بصيغة إطلاقية عن الأدب والأعمال الأدبية . لكنه فى الواقع التطبيقى يحصر تحليله للأعمال الأدبية ضمن إطار ضيق جداً . ومن أجل أن تكون لصيغته النظرية قيمة علمية نهائية فإن الأعمال الأدبية ، القائمة والممكنة ، يجب أن توصف ويتكهن بها على صعيد رحب تزامنياً وتوالدياً . صعيد لا يحدُّه أدب لغة واحدة أو لغتين . وإضافة ، إذا كان الأدب امتداداً لخصائص معينة للغة ، فإن الخلاف فى خصائص اللغات يعنى بالضرورة خلافا فى النتاج الأدبى ؛ ووظيفة الدراسة المقارنة هى أن تكتنه الاحتمالات الكامنة فى تعدد اللغات،ومدى اشتراكها أو اختلافها فى خصائصها الأساسية ، ثم أن تبحث منهجيا عن الطرق التى تتجسد بها الخلافات (حين توجد) فى النتاج الأدبى نفسه .

فى مثل هذا التصور ، ليس ثمة من خشية ، كما قلت ، فى ترابط الدراسة المقارنة بالشعريات وبالنظرية . لكن هذا ، فى الوقت نفسه ، لا يعنى حصر الدراسة المقارنة بهذين المجالين . فالشعريات ينبغى أن تكون أحد مسارات الدراسة المقارنة ، وفرعاً منضوياً تحتها ، وبذلك ينفتح المجال أمام عدد لا نهائى نظرياً من المسارات النقدية ، أو الفروع المنضوية ، لتلتئم تحت مفهوم الدراسة المقارنة للأدب . وضمن هذا التصور تكون علاقة النقد المقارن بالشعريات أكثر إيجابية من علاقة النقد بالشعريات كما تتمثل لدى تودوروف الذى يقول : «إن الشعريات هى فى آن واحد أقل وأكثر مطالب من النقد : فهى لا تدعى أنها تسمى معنى عمل أدبى ، لكنها تهدف إلى أن تكون أكثر صرامة ودقة بكثير من التأمل النقدى .»[٣٠] فى التصور المطروح هنا ، لا يمكن للدراسة النقدية أن تكون أقل صرامة من الشعريات ، لأن الشعريات تنمى منهجها أصلاً بوصفها فرعاً مضويا تحت الدراسة المقارنة،التى لابد أن تمتلك منهجيتها الصارمة حين تحاول أن تسمى معنى العمل الأدبى،وحين لا تحاول ذلك أيضاً .

١١

جلىٌّ ، إذن ، أن خطر انتهاء الدراسات المقارنة للأدب إلى شعريات فقط غير حقيقى . فكما لا يؤدى وجود الشعريات ضمن دراسة أدب اللغة الواحدة إلى إلغاء المناهج النقدية الأخرى ، فإنه لن يؤدى فى الدراسات المقارنة إلى مثل هذا الإلغاء . وكما أن الدراسة المقارنة ستوسّع مجال الشعريات وتخضع أحكامها لضوابط أكثر صرامة ، فإنها ستكون قادرة على تحقيق الأثر نفسه على مناهج الدراسة الأخرى . وسأكتفى هنا بمثلين :

(أ) يقرر إيان واط Watt (وباحثون غيره فيما بعد) أن نشوء الرواية مرتبط بتغير مفهوم الزمن والمكان ، بالتركيز على الفردية ، بصعود البورجوازية والدور الذى لعبته فى البيئة الاقتصادية والاجتماعية[٣١] . ويظل هذا الحكم محدودا فى انطباقه،وغير قابل للتحول إلى قانون بنيوى لتطور الأشكال الأدبية (أو الأجناس)،إلى أن تتاح دراسات مقارنة دقيقة تكتنه علاقة الرواية بالطبقات فى آداب لغات أخرى . (وقد أشار واط نفسه إلى صحة تصوره لهذه العلاقة فى نشأة الرواية الفرنسية بعد الثورة[٣٢] ، وليست مثل هذه الدراسة اعتباطية . ولا ينبغى أن تكون نتائجها متوقعة سلفا ، أى لا ينبغى أن يكون غرض الدراسة المقارنة إثبات سلامة الفرضية ، بل إنه قد يكون للدراسة أىٌّ من ثلاث نتائج محتملة :

١ ــ إظهار صحة الفرضية (كون الرواية دائماً تظهر مع صعود الطبقة البورجوازية) .

٢ ـ **إظهار** عدم صحتها (كون الرواية لا تظهر مع ظهور الطبقة البورجوازية، بل غيرها من الطبقات).

٣ ـ **إظهار** عدم وجود علاقة من أى نمط بين ظهور الرواية وظهور البورجوازية ، أو أى طبقة اجتماعية أخرى محددة .

ومن الواضح أن نتائج كهذه لا تقتصر فى **أهميتها على الدراسة الشكلية** ، **بل إنها تمد تجبرنا على إعادة** طرح **الأسئلة والبحث عن عوامل بديلة فى ظهور** الرواية ، قد تخرج بنا نهائيا خارج مجال **الدراسة الأدبية** ، وقد تقود إلى تصور قوانين داخلية ضمن (الأجناس **الأدبية**) **مستقلة** عن البنى الاجتماعية .

(ب) يحدد لوسيان جولدمان Goldmann هدف منهجه البنيوى التوليدى بأنه كشف رؤيا العالم التى تمتلكها فئة معينة ينتمى إليها كاتب يصل ببلورة هذه الرؤيا حدها الأقصى من التناسق والانسجام . ويموضع جولدمان هذه الرؤيا ضمن بنية أو بنى أشمل، إلى أن يصل إلى صيغة كلية تفهم علاقة الأدب بالمجتمع .[٣٣] ويدرس جولدمان نموذجين مهمين :

١ ـ الرواية الجديدة فى فرنسا .

٢ ـ مسرح راسين .

ويظهر ، فى الحالة الأولى ، أن بنية الرواية الجديدة ذاتها تجسد رؤيا معينة لتطور العلاقة بين الإنسان والأشياء فى مرحلة محددة من مراحل تطور المجتمع الرأسمالى ، هى المرحلة التى وصفها ماركس بالتشيؤ [٣٤] reification .

ترقى هذه النتائج محدودة **الأهمية** إلى أن توسع الدراسة المقارنة مجال التحليل لتصل إلى دراسة الرواية فى مجتمعات أخرى توضع على المستوى التزامنى مع مرحلة بزوغ الرواية الجديدة .

وقد تكون النتائج أيضا :

١ ـ إثبات الفرضية ، أى أن هذه البنية للرواية تجسد التشيؤ فى كل مجتمع وصل إلى هذه المرحلة .

٢ ـ إثبات خطأ الفرضية ، أى أن هذه البنية للرواية لا تجسد التشيؤ فى كل مجتمع وصل إلى هذه المرحلة .

٣ ـ إثبات استقلالية هذه البنية عن تطور المجتمع الرأسمالى استقلالا تاماً أو نسبيا .

وجلىٌّ هنا ، أيضا ، أن كلا من النتائج الممكنة تنطوى على أبعاد عميقة الارتباط بدراسة الأدب، وتولد دراسات جديدة فى جوانب مختلفة منه . إن الاحتمال الثالث ، مثلاً ، سيجبر الدراسة النقدية على البحث عن عوامل تطور داخلية تنتمى إلى فن السرد نفسه وبنية الرواية ، وهو بحث قد يقود فى النهاية إلى اكتشاف قوانين تطور بنيوية تحكم الكتابة من حيث هى كتابة . أما الاحتمال الأول فإنه سيقود إلى دراسات تعمق فهمنا لبنية الرواية من جهة، وبنية المجتمع من جهة أخرى ، ثم العلاقة بين هاتين البنيتين .

١٢

يلاحظ أن بين النماذج التى قدمتها للدراسة المقارنة للأدب نموذجا تتشكل مادته من الفكر **النقدى** الذى يتناول **الأدب** ، ونموذجاً تتشكل مادته من الإنتاج الأدبى النصّى ، ونموذجاً تشكل مادته حكايات شعبية تصنّف عادة خارج الأدب . وهذا التنوع مقصود وله غرضه المحدد ، وهو الوصول إلى صيغة نظريّة تؤكد فى النهاية أن النشاط الذى يقوم به الممارس لهذه الأنماط من الدراسة هو **نشاط** نقدى ، لا أدبى ؛ أى أن ما ينتجه هذا النشاط **هو نص نقدى** وليس نصا **إبداعيا** ، **هو كلام على كلام** ، بعبارة التوحيدى[٣٥] قديماً ورولان بارت[٣٦] حديثاً ، لا الكلام نفسه **ولعل** هذه الحقيقة أن تبرز ضرورة هجر مصطلح الأدب المقارن؛ لأنه يشير إلى الكلام نفسه، ويخلق الانطباع بأن ما ينتج هو نصٌّ أدبى . وفى هذه الحالة ، فإن الدراسة المقارنة للآداب ينبغى أن تسمى باسمها السليم وهو : **النقد المقارن (بكسر الراء) ، لا الأدب المقارن . وقد تكون المادة التى يتناولها هذا النقد أى نتاج أدبى تخلقه الفاعلية الإبداعية اللغوية لدى الإنسان . ولن تغير طبيعة هذا النتاج طبيعة العلم الذى يقوم بدراسته ؛ فسواء أكانت المادة المدروسة فكراً نقدياً ، أم حكاية شعبية ، أم رواية ، أم نصاً شعرياً ، أم مسرحية ، فإن نتاج النشاط الذى يقوم بدراستها ينضوى تحت مفهوم النقد المقارن** . وليس هذا القول بأقل صدقاً حتى حين يكون العمل الذى نقوم به تأريخاً للأدب . ذلك أن تأريخ الأدب ، فى أبعاده الناضجة ، يفترض أولا القيام بعمل نقدى دقيق ناجح ؛ فالمؤرخ الأدبى، بعبارة فورستر التى اقتبستها سابقاً، ينبغى أن يكون ناقداً من أجل أن يكون مؤرخا » .[٣٧]

يمنح المنظور المتبنى هنا تصور هنرى ريماك (Remak) للأدب المقارن درجة أعلى من المعقولية والمشروعية؛ إذ إن أى عمل مقارن يؤدى إلى مثل النتائج التى وصفتها فيما سبق ، أو إلى تبنى المنهجية المقترحة هنا ، يصبح عملاً ينتمى إلى الدراسة المقارنة للأدب . فلا تعود المقارنة مقصورة على مقارنة مادة أدبية بمادة أدبية أخرى (تنتمى إلى لغة مختلفة أو قومية مختلفة) كما يوحى بالضرورة مصطلح الأدب المقارن ، بل تصبح الدراسة المقارنة للأدب مقارنة للأدب مع غيره من النشاطات الإبداعية، أو مع غيره من الأنظمة السيميائية ، أو مع غيره من حقول المعرفة المولدة للقيم والتصورات ، أو مقارنة لأدب لغة بأدب لغة أخرى . وهذا هو جوهر تصور ريماك للموضوع :

«الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج حدود بلد معين واحد ، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى ، مثل الفنون والفلسفة ، والتاريخ والعلوم الإنسانية ، والعلوم والديانات ، الخ، من جهة أخرى ، وباختصار، [الأدب المقارن] هو مقارنة أدب بأدب آخر أو بآداب أخرى ، ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنسانى .»[٣٨]

وليس ثمة من شك بأن أحد أبرز مجالات المقارنة للأدب سيكون دائما ذلك المجال الجمالى الإبداعى ، الذى تكتنه فيه الفاعلية الإبداعية لدى الإنسان وطاقاته التخيلية ، عن طريق استشراف الآماد الخفية التى تخيض منها الفنون الترميزية الأخرى : الرسم ،

والنحت ، والموسيقى ، والرقص ، والسينما ، والمسرح . بيد أن الأهم في هذا النمط من المقارنة ليس البحث عن مضامين مشتركة،بل البحث عن الخصائص التكوينية النوعية للفنون ، وجلائها في علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التي تنشأ فيما بينها . ثم محاولة الوصول إلى الشروط التي تحكم عملية الدلالة signification ، أو تشكل النظام الدالّ باعتبار الفنون جميعاً أنظمة سيميائية . ثم اكتناه القوانين البنيوية التي تحكم عملية التغير (أو التطور . باستخدام المصطلح استخداماً محايداً) في هذه الأنظمة ، في تكوينها الداخلي وليس الخارجي . ولا شك أن الإنجازات النقدية التي تمت في مجال البحث عن الطريقة التي انتقلت بها بعض المبادئ النظرية والممارسات العملية لفن من الفنون إلى آخر ، كما هو واضح في السريالية مثلا(٣٩) ، ستكون ذات قيمة أساسية في مثل هذا التناول النقدي المقارن . ومن الضروري تأكيد أن مثل هذا التناول يمكن أن يجرى ضمن الثقافة الواحدة،ولا يمكن حصره بالمقارنة بين ثقافات مختلفة .

١٣

أشرت سابقاً إلى أنني أنسب إلى الخلخلة الاصطلاحية ، أو اضطراب المصطلح ، دورا مهما في التشوه المفهومي الذي حدد مسار الأدب المقارن ، ومنهجية البحث فيه . واكتنهتُ أحد أبعاد هذا التشوه . وسأناقش أبعاداً أخرى له الآن .

يولّد المصطلح ـ «الأدب المقارن» ـ تصوراً لطبيعة العمل الذي نقوم به ضمن المجال المعرفي الذي يخصصه هذا المصطلح . فهو يجعل محرق النشاط الدراسي «الأدب» نفسه بدلاً من أن يركز هذا النشاط في «العلم» الذي يتناول الأدب بالدراسة . ويؤدي هذا التركيز إلى حصر تناول الأدب في المادة الأدبية نفسها، والقيام بمقارنات لها سمة الانطواء على النفس،والحركة ضمن مجال محدود هو مجال الكتابة الأدبية . ومن هنا انحصر الأدب المقارن فعلاً بمفاهيم التأثير والتأثر أو التكرار أو التشابه الجزئي أو السرقات أو التتبع للمادة الأدبية تتبعاً تاريخياً . ولم يكن من السهل تحقيق اختراق فعلي لحدود المجال التصوري الذي يخصصه المصطلح،والانطلاق إلى مقارنة الأدب ذاته :

١ ـ بغيره من النشاطات الإبداعية .
٢ ـ بغيره من أوجه التعبير عن التجربة الإنسانية والوجود الإنساني ضمن مجالات معرفية أخرى .

وقد استغرق مثل هذا الاختراق النوعي قرناً كاملاً قبل أن يتجلى ، مثلاً ، في دراسات ريماك الذي حدد الحقل تحديداً جديداً ، بعد أن أصبح الخلل المصطلحي باهراً . وفقد المصطلح طاقته الدلالية ، وتحول إلى علامة اعتباطية . في مقابل «الأدب المقارن» يمتلك مصطلح مثل «علم مقارنة الأدب» أو «مقارنة الأدب» ، أو «الدراسة المقارنة للأدب» ، القدرة على توليد أبعاد مفهومية كامنة في الصيغة المتعدية لفعل المقارنة ذاته ، وكون الأدب مفعولا به تتناوله المقارنة . وبين هذه الأبعاد الكامنة أيّ مقارنة للنص الأدبي مع

١ ـ أي نص أدبي آخـــــــر .
٢ ـ أي نشاط لغوي آخر .
٣ ـ أي نشاط تعبيري آخر .
٤ ـ أي نتاج إنساني آخر .

أما المستوى الآخر لفاعلية المصطلحات البديلة المقترحة هنا ، فإنه المستوى النابع من التركيز على فعل المقارنة أو على علم المقارنة . ومثل هذا التركيز لابد أن يؤدي إلى درجة أعظم من القدرة على تطوير منهج البحث ، واستقلالية العلم ، ورهافة الأدوات ، ووعي العلاقة بين المنهج والأدوات والعلم،وبين المناهج الأخرى للبحث وأدواته في العلوم الأخرى .

قد يكون النقد المقارن الذي أصفه الآن ذا عدد مختلف من منطلقات النظرية . وقد يشغل نفسه بدراسات الآداب التي تنتمي إلى لغات مختلفة ، أو بدراسة العلاقات بين الأدب وغيره من الفنون ، وقد يكون ثمة ميل طبيعي في مثل هذا النقد إلى الوصول إلى تعميمات تاريخية تهدف إلى القبض على رؤيا العالم (zeitgeist) في تجليها العملي ، أو إلى النظرية الجمالية (aesthetic theory) . وقد يحدث أن يقوم هذا النقد بعزل خصائص معينة للأسلوب ، أو موضوعات (themes)أو متخيلات (motifs)معينة ، وينتهي إلى أن يكون فعلاً عرضياً لا منظماً مطرداً»(٤٠) لكن كل هذه الاحتمالات لا تقلل من سلامة تحديد هذا الحقل المعرفي بالطريقة التي اقترحتها قبل قليل ، ولا تشكل مزالق خطرة ينبغي تجنبها حتى على حساب القبول بمصطلح منحرف ، ومجال تصوري ضبابي سيال .

إن الأدب المقارن خطأ في التصور يؤدي إلى ميدان غائم للدراسة ؛ أما النقد المقارن فإنه فاعلية إنسانية محددة ذات مجال محدد ، وتقنيات تستق طبيعتها من طبيعة المنهج النقدي الذي ينطلق منه الباحث ، أو من طبيعة المشكلة النقدية التي يسعى إلى دراستها .

وتتعدد مناهج النقد المقارن ، بهذه الصورة ، تعدد المناهج التي يستخدمها النقد «العام» من جهة (فثمة نقد اجتماعي ، ونقد تحليل نفسي ، ونقد ماركسي ، ونقد لغوي .... الخ)،وتتجاوز تعددية النقد العام من جهة ثانية ، لأن هاجساً أساسياً من هواجس جميع المناهج سيكون شمولية الحكم والاهتمام بالأدبية أولا ، ثم بالعلاقة بين الأدب واللغة ، وبين الادب والمجتمع ، وبين الأدب والفاعليات التعبيرية الأخرى ، من حيث هي ظواهر كونية ، لا في وجودها الموضعي المعزول .

وإذا كان هذا التصور التزامني قد يخلق الانطباع بأنه يلغي البعد التوالدي للأدب ، فإن ذلك بعيد عما يقصد إليه . فالإشكالية ليست إشكالية منح أهمية للتاريخ أو نفي الأهمية عنه ، بل هي إشكالية تطوير المنهج النقدي التحليلي الناضج الذي يسمح لنا بدراسة البنية ، في الوجود التزامني للأدب ، بوصفها لحظة حاضرة ضمن حركة التاريخ المفرزة أصلاً للبنى . لكن بإصرار منهجي على أن حركة التاريخ هذه لا تتجلى في تطور نافر لإدراكه للجزئيات ، بل في التشكل وإعادة التشكل الكلي للبنية . إن جوهر العلاقة بين البعدين

التزامنى والتوالدى ما يزال بحاجة إلى قدر ضخم من العمل التحليلى وتطوير للمناهج القادرة على دعمه ، أو وصفه ، أو تفسيره .

لكن هذه الحقيقة لا تعنى إطلاق الاستمرار فى العمل من خلال المنظور التوالدى الصرف، والوقوف باستمرار خارج الأدب من أجل دراسته .

١٤

كثير من التساؤلات التى صاغتها هذه الدراسة ليست جديدة فى سياق الدراسات الأوروبية والأمريكية ، بل إن بعضاً منها ليعود إلى بدايات تبلور الأدب المقارن . فالتشكيك فى دقة المصطلح ، مثلاً ، يعود إلى ١٩٠١ حين شكك إتش . أم . بوزنيت (Posnett) [41] فى أن مصطلح الأدب المقارن يشير إلى موضوع الدراسة لا إلى المنهج المستخدم فى هذه الدراسة . ولقد عبر باحثون آخرون عن المصطلح . لكن الغريب فعلاً أن كل هذه الاعتراضات كانت غير ذات جدوى ، فقد استقر المصطلح على صيغته هذه فى معظم اللغات ، على تفاوت بين ما ينطوى عليه أحياناً بين لغة وأخرى (راجع المصطلحين التاليين مثلاً : literaturgeschichte) و (literatuuronderzoek) فى عصر اتسم بالدقة المنهجية ، وبضبط المصطلحات وإرهافها إلى أقصى درجة ممكنة فى مجالات العلوم البحتة ، والعلوم الإنسانية المختلفة .

كما أن على صعيد منهجية البحث ، ومجال التناول ، والعلاقة بين الأدب المقارن وغيره من مجالات الدراسة كالأدب العام ، فقد أثيرت اعتراضات جذرية دعا أصحابها إلى تغيير جوهرى على هذه الأصعدة فى هذا الحقل المعرفى (كما هو جلى فى أعمال فان تيجم [illegible] وويلك بعد ذلك بعقدين تقريباً) . واستمرت المواقف الملحة الداعية إلى التغيير فى أعمال ريماك بشكل خاص (بل حتى فى الكتب ذات الطابع التعليمى الصرف أحياناً) . بيد أن هذه الحقيقة بالضبط هى مكمن الدلالة ، ذلك أن قدم هذه التساؤلات وتكرارها لم يؤديا إلى تغيير جذرى فى طبيعة الحقل يقود إلى استيعاب هذه التساؤلات وتجاوزها . واستمر الأدب المقارن فى الانتشار والتوسع ، حاملاً معه غموضه وإشكالياته الأساسية . بحيث إن معظم الأسئلة التى أطرحها هنا ليست أقل إلحاحاً ومشروعية منها حين طرحت فى الدراسات التى ظهرت بين منتصف القرن واللحظة الحاضرة .

١٥

إذا كانت ثمة محاولات جادة لتحويل تحديد الأدب المقارن بدراسة التأثر والتأثير فى الغرب ، فإن مثل هذه المحاولات غائبة عن الدراسات العربية . وليس من مبالغة فى شئ أن يقول المرء ، نتيجة للتجربة الشخصية فى التدريس الجامعى فى الغرب والعالم العربى ، وتتبع مجال الدراسات المقارنة العربية ، إن كل أطروحة تسمى نفسها أطروحة فى الأدب المقارن حالياً هى دراسة لتأثير أمة من الأمم على الأدب العربى أو ــ فى مرحلة حديثة من تضخم عقد النقص القومية ــ دراسة عكس هذه العملية : تأثير الأدب العربى على آداب أمم أخرى . وبشكل خاص آداب الامم التى تتشكل علاقتنا بها فى إطار الضعيف القوى المستلب ، المســــــتلب المتقدم / المتخلف كالغرب . ولعل صدق ما يقال هنا عن الدراسات العربية المقارنة أن ينجلى فى تحديد أحد أقطاب الأدب المقارن له . يقول محمد غنيمى هلال : «الأدب المقارن هو دراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجة عن نطاق اللغة القومية التى كتب بها ...» [42] ثم يتابع فى مكان آخر : «إن موضوع الأدب المقارن ــ عامة ــ هو تبادل الاستعارات الأدبية بين آداب اللغات . فى أوسع ما تدل عليه كلمة الاستعارات من أجناس أدبية وصور فنية وموضوعات وأساطير ونماذج لأشخاص بشرية ...» [43] وليس فى الدراسات العربية التى تلت عمل غنيمى هلال ــ فيما أعلم ــ ما يتجاوز هذا المفهوم الضيق للأدب المقارن أو يقترح بدائل علمية دقيقة ومتطورة له ، إلا فى إشارات سريعة عند بعض الباحثين إلى تطورات تحدث فى الغرب ، لا يفيد منها هؤلاء الباحثون إطلاقاً ــ رغم اطلاعهم عليها ــ فى تطوير مفهوم الأدب المقارن فى الدراسات العربية [44] .

ولم يخضع عمل غنيمى هلال لتطور جذرى فى تصوره لمجال الأدب المقارن برغم دراسته للنماذج الإنسانية فى الادب ، إذ ظل يحصر الأدب المقارن بتلك النماذج التى «تجاوزت نطاق اللغة التى كتبت بها» ويدرسها فى إطار التأثر والتأثير . [45]

يبدو جلياً ، إذن ، أن دراسات الأدب المقارن فى العالم العربى ، تفتقر إلى مثل التصورات والطروح المنهجية المقدمة هنا . فمنهج الدراسات المقارنة لدينا ما يزال هشا يعتمد على المقارنة السطحية التى تتبع مظاهر التأثير والتأثر،وحتى ضمن هذا المسار ، فإن هذه الدراسات تفتقر إلى منهج علمى سليم يتجاوز الشبه لينفذ إلى أغوار الأعمال الأدبية الفردية، أولاً ، ثم إلى الأدبية والشعرية وشروط عملية المقارنة ذاتها ثانياً . بيد أن لضعف الدراسات المقارنة بعداً آخر ، فمثل هذه الدراسات ، أياً كانت مجالات حركتها ، لا يمكن أن تتم إلا استناداً إلى فهم متعمق وتحليل دقيق للأدب القومى [46] (أو أدب اللغة الواحدة) والوصول بهذا الفهم إلى أعمق آماده الممكنة ، بعد تطوير المناهج النقدية إلى أقصى الدرجات التى يمكن أن تصلها بالقياس إلى ما يحدث فى العالم كله . وليس من التطرف فى شئ أن يوصف وضع الدراسات العربية نفسها حالياً بأنه ما يزال بعيداً جدا عن تحقيق مثل هذا الفهم أو تطوير مثل هذه المناهج . ومن هنا فإن وضع الدراسات العربية المقارنة لا يمكن أن يكون أفضل مما هو عليه الآن . وتنامى هذه الدراسات مرهون أولا بتنامى الدراسات العربية نفسها : فى النقد ، أولاً ، ثم فى البحث الأدبى وتاريخ الأدب والشعريات ، والبلاغة ، واللغة ، ثم فى التاريخ ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس وعلم النفس الاجتماعى ، والاقتصاد ، وتاريخ الأفكار ، وعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) وحقول معرفية أخرى كثيرة

وإلى أن تبلغ هذه الحقول المعرفية درجة عالية من النضج ، فإن الشك فى إمكانية بلوغ الدراسات المقارنة للأدب درجة النضج يظل أمراً مشروعاً وحتمياً [47] .

هوامش :

(١) «The Crises of Comparative Literature», in **Concepts of Criticism,** ed. by S. G. Nichols Jr., Yale U. P. (New Haven & London, 1963), p. 282 - 295, esp. p. 290.

(٢) **Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction.** Indiana U. P. (Bloomington & London, 1973), esp. Ch. 7.

(٣) R. J. Clemens, **Comparative Literature As Academic Discipline,** The Modern Language Association of America (New York, 1978), p15.

(٤) **ورد** ، ص ص : ٢٩٠ ـ ٢٩١

(٥) **سا** . ، ص : ٢٩٠

(٦) قبس فى كلمنس ، **ورد** ، ص ص : ١٣ ـ ١٤

(٧) قبس فى ولك ، **ورد** ، ص : ٢٩٢

(٨) يقول ڤان تيجم (Van Tieghem)

«يعتبر الأدب المقارن اليوم .... نظاما علميا خاصا موازيا للتاريخ الخاص لمختلف الآداب ، وتشابه وسائله كذلك وسائل التاريخ الأدبى القومى الى حد بعيد ، ومع ذلك فهى خاصة وتعمل لهدفها الخاص» .

الأدب المقارن ، تر . سامى الحسامى . المكتبة العصرية (صيدا ـ بيروت ، د . تا .) ، ص : ٥٥ .

(٩) را . **سا** . ص ص : ١٥ ، ٦٢

(١٠) را . ولك ، ورد ، ص : ٢٩٠ ؛ وڤان تيجم ، **ورد** ص : ١٤٥ ـ ١٦١ ؛ ورا . أيضا . رأى ڤايسشتاين ورد ، ص ١٦ ـ ١٩ .

(١١) را Kamal Abu Deeb, **Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery,** Aris & Phillips (London, 1979), esp. pp. 189 - 199.

(١٢) را . دراسته للموضوع فى :

«Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbance», الذى نشر جزءا مستقلا فى كتابه المشترك مع موريس هاله:

R. Jakobson & Morris Halle, **Fundamentals of Language,** 2nd ed. Mouton (The Hague, 1971), pp. 69 - 96.

(١٣) را . تمييزه الأساسى بينهما فى :

Course in General Linguistics Eng. trans. by Wade Baskin, Peter Owen (London, 1960) pp. 13 - 14.

ومناقشة جوناثان كلر (Jonathan Culler) لها فى **Saussure,** Fontana Modern Masters, Collins (London, 1976), pp. 29 - 34.

(١٤) **ورد** . ص ص : ٧ ـ ٨

(١٥) را . ڤان تيجم . **ورد** . ص : ١٩

(١٦) را . مثلا ، دراستى «هاجس الانفصام : نحو نظرية بنيوية للمضون الشعرى» ، فى **دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس** ، **تحر** . وداد القاضى ، الجامعة الأمريكية (بيروت ، ١٩٨١) ص ص : ٢٣ ـ ٣٧ . وتشكل هذه الدراسة جزءا من بحث كامل مخصص لاكتناه الهواجس الأساسية فى الشعر .

(١٧) را . **Al-Jurjānī's Theory,** pp. 124 - 142. المشار إليه فى إشارة ١١ أعلى

(١٨) را . **سا** . الفصل الخامس ؛ ورا . أيضا ،

I. A. Richards, **The Philosophy of Rhetoric,** Paperback ed., Oxford U. P., (New York, 1965).

(١٩) را . **Al-Jurjani's Theory,** pp. 180 - 189.

(٢٠) **ورد** ص ٢٩٤

(٢١) را **اسرار البلاغة** . هـ . ريتر . مطبعة وزارة المعارف (استانبول ، ١٩٥٤) ص ص : ٨٨ ـ ٩٠

(٢٢) را . من أجل دراسة مفصلة لهذه النقطة ،

Al-Jurjānī's Theory, pp. 124 - 142.

(٢٣) را، **The Morphology of the Folktale,** Eng. trans. by L. Scott, 2nd ed., Texas U. P. (Austin, 1973).

(٢٤) **سا** . ص : ٢١

(٢٥) قبس ڤايسشتاين ، **ورد** ، ص ص : ١٤٠ ، ١٤٦ .

(٢٦) را . **فى البنية الايقاعية للشعر العربى** ، ط ٢ ، دار العلم للملايين (بيروت ، ١٩٨١) الفصل الثالث ، وكان إيتيامبل (Etiemble) قد دعا الى دراسة الأوزان ضمن الأدب المقارن . را . ڤايسشتاين ، **ورد** ، ص : ٧ وتعليق هذا الأخير عليه .

(٢٧) **ورد** ، ص : ٢٩٠

(٢٨) **قا** . مع إيتيامبل الذى يرى أن الأدب المقارن ينبغى أن يؤدى إلى شعريات مقارنة واضاءة الشروط البنيوية الضرورية لتكوين أى عمل أدبى را .

John Fletcher, «The Criticism of Comparison», in **Contemporary Criticism,** ed. by M. Bradbury & d. Palmer, Edward Arnold (London, 1970), p. 126.

(٢٩) را .

The Poetics of Prose, Eng. trans. by Richard Howard, Blackwell (Oxford, 1977), p. 33.

(٣٠) **سا** . ص : ٣٤

(٣١) را .

Ian Watt, **The Rise of the Novel,** Pelican Books, Penguin (London, 1972), esp. cha. 2,10 and pp. 41, 341.

(٣٢) **سا** . ص : ٣٤٢

(٣٣) را . بشكل خاص :

Cultural Creation, Eng. trans. by Bart Grahl, Telos Press (St. Louis, 1976), Chps. 3, 4 and 5; **Essays in Method in the Sociology of Literature,** Eng. trans. by Telos Press (St. Louis, 1980); **Towards a Sociology of the Novel,** Eng. trans. by Alan Sheridan, Tavistock (London, 1975), Chps. 3, 5.

(٣٤) را . **Cultural Creation,** esp. p. 83.

(٣٥) را . النص مقتبساً فى : إحسان عباس ، **تاريخ النقد الأدبى عند العرب : نقد الشعر** ، ط ٢ دار الثقافة (بيروت ، ١٩٧٨) ص : ٢٢٨ .

(٣٦) را . مقالة «**النقد من حيث هو لغة**» ، فى ترجمتى العربية لها ، **مواقف** ٤١ / ٤٢ (بيروت ، ربيع ـ صيف ١٩٨١) ص ص : ١٠٥ ـ ١١١

(٣٧) را . إشارة ٧ أعلى .

(٣٨) قبس فى ڤايسشتاين . **ورد** ، ص : ٢٣

(٣٩) من أجل إنجازات المقارنة بين الفنون را . بشكل خاص أعمال جومبريش (Gombrich) والفصل الذى يخصصه ڤايسشتاين لدراسة هذه النقطة ، **ورد** . ص ص : ١٥٠ ـ ١٦٦ .

(٤٠) مقالة :

«Criticism» **The Princeton Encyclopedia** of Poetry and Poetics, (Princeton, 1965), p. 172.

(٤١) قبس ڤايسشتاين ، **ورد** ، ص : ٩ .

(٤٢) **الأدب المقارن** ، ط ٥ دار العودة ـ دار الثقافة (بيروت ، د . تا) ، ص : ٦ .

(٤٣) **سا** . ص : ٩٢

(٤٤) را . مثلا ، ريمون طحّان ، **الأدب المقارن والأدب العام** . دار الكتاب اللبنانى (بيروت ، ١٩٧٢) .

(٤٥) را . كتابه الأقرب عهداً «**الموقف الأدبى**» دار العودة (بيروت ، ١٩٧٧) ص ص : ١٧ ، ٤٧

(٤٦) يثير مفهوم الأدب القومى نفسه عدداً من المشكلات : كيف نحدد «قومية» الأدب ؟ على أساس جغراق ـ سياسى أم على أساس لغوى ؟ كلا الأساسين ينطوى على إشكالات تطبيقية : (١) هل ندرس أدب ألمانيا الغربية وأدب ألمانيا الشرقية باعتبارهما أدبين مختلفين ؟ (٢) هل ندرس الأدب فى العالم العربى باعتباره أدبا قوميا واحدا أو مجموعة من الأدب القومية ؟ جواب كلا السؤالين بالنفى . بسبب الوحدة اللغوية والتاريخية ؛ لكن الإجابة على السؤال نفسه فى حالة الأدبين الأميركى والإنجليزى والأسترالى ، مثلا مختلفة . فهذه الآداب برغم انتمائها اللغوى الواحد ، أصبحت آدابا قومية مستقلة . را . حول هذه المشكلة ڤايسشتاين ورد ص ص : ١١ ـ ١٣ .

(٤٧) الأمانة العلمية ، وإنصافا لنفسى كان حرصى على ربط التصورات التى قدمتها فى هذه الدراسة بخلفية مرجعية سليمة فى دراسة الأدب المقارن دفعنى . **بعد إكمال البحث** ، إلى مراجعة عدد من الدراسات النقدية التى تدور حول الموضوع ، أو حول اتجاهات النقد الحديث بشكل عام . وقد أدت هذه المراجعة إلى العثور على مقالة تطرح فى المقاطع الختامية منها فكرة أو فكرتين بينها وبين ما طرحته فى هذه الدراسات تشابه نظرى كبير .

ولأن عملى كان قد اكتمل تماماً ، لم أشأ أن أعيد كتابته بحيث أشير الى هذا التشابه فى النص ، كما أنى لم أجد ما يبرر نسبة الفكرتين المذكورتين إلى غيره . على أية حال ، يبدو أن للتشابه نفسه دلالة مهمة . إذ إنه يؤكد الحاجة الملحة لإحداث تطور مفهومى جذرى فى الأدب المقارن ، ونقله إلى مجالات جديدة من الفاعلية . خصوصا ان هذا التشابه يأتى فى عمل باحثين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين ويكتبان فى مرحلتين مختلفتين والمقالة المعنية بإشارتى هى مقالة : John Fletcher التى اشرت إليها فى إشارة ٢٨ أعلى .

من أجل الرموز المستخدمة فى كتابة الإشارات . را . كتابى **فى البنية الايقاعية للشعر العربى** (را . إشارة ٢٦ أعلى) ص : ٣٦ . حيث اقترحت نظاما للإحالة المرجعية يبدو لى ضرورياً وعملياً .

تونس
الإتحاف
العدد رقم 26
1 ديسمبر 1990

دراســـة :

إضاءات حول نشأة الرواية العربية وخصائص بنائها الفني من خلال « حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن »

محمد نبيل فرادي

النص الأدبي هو نص يجذ لدي المهتمين بشؤون الأدب وقضاياه تقبلا خاصا فهو حالة وعي ابداعي صاغ فيه كاتبه جملة من الرؤى النابعة من روافد ذاته الانسانية ومن استكناه دواخل محيطه الثقافي والاجتماعي ... فالنص الأدبي مشتق من مراتب عملية تنضيد قام بها الكاتب لجملة من الانفعالات الداخلية النابعة من صميم وجدانه وتفكيره وجملة أخرى من الدوال التي امتتح عناصرها من مؤثرات محيطه السوسيو ثقافي ...

ويكتسي النص الابداعي صبغة خاصة متميزة لأن الكاتب لا يسعى إلى تسجيل تأثيرات محيطه الفكريّة فحسب بل يقولب تلك المؤثرات في تشكيل أسلوبي ابداعي مناسب. ومعنى هذا ان الابداع شكل ومضمون. ومن هنا يمكن أن نركّز بصفة خاصة على الشكل فهو المجال الرحب المفتوح أمام الألوان الأدبية المتعددة لكي تمتزج وتختلط في تركيب منهجي جديد. وهذا النمط من التشكيل الاسلوبي قد ينطبق على مثال من أمثلة الكتابة الابداعية الأدبيّة التي ظهرت في زمن مخصوص من تاريخ الرواية العربية. وهو حديث عيسى بن هشام، الذي ألّفه محمد المويلحي فيما بين 1858-1930.

ومسألة البحث في أسلوب «الحديث» دقيقة وتستلزم تتبعا تاريخا لنشأة الرواية العربية الحديثة ؟ وتركيزا مخصوصا على فرضيّة تنزيل نص

الحديث ضمن هذا النوع من ميادين الكتابة الأدبية أو ضمن قالب أسلوبي مغاير ؟.

ان الحديث عن اشكالية نشأة الرواية العربية يجعلنا في حاجة أكيدة الى الوقوف عند المفهوم المراد بمصطلح النشأة ذلك أن تكون الانتاج الابداعي يجعلنا دائما نستحضر مقولة التطور والتقدم بالمعنى الذي يفيد تكون اللاحق من السابق وأخذه عنه في مسار خطّي لحركة ميكانيكيّة متواترة تعني بالأساس التبادل والتفاعل الخلاق بين نقطة البداية ونهاية الغاية عند تداعي النصوص الابداعية وتشكلاتها النصّية. أما المقصود بالنشأة فهو كل ما يتميّز بالجدّة النسبيّة في عناصر مكوّناته، وهذا المفهوم يبعدنا عن الفهم الميتافيزيقي لهذا المصطلح الذي يجعله مرتبطا ضرورة بعناصر جديدة جدّة مطلقة وهذا المفهوم الغيبي يجرّنا الى التعامل بمفاهيم ميتافيزيقية قد لا تساعد على فهم المعنى الحقيقي المراد بكلمة النشأة. وهذا نتقدم بعض الشيء في تحديد معنى ما نتحدث عنه من مفهوم «للنشأة» باعتباره ابداعا يستمد مقوّمات تركيبته من روافد سابقة مثلت الامداد الأول لطبيعة النص المستحدث ثم تجاوزا واعيا لتلك الامدادات المصدريّة كما أن هذا التجاوز يحافظ على نسبيته لأنه لا يقطع مع منابعه الأولى فالانتاج الأدبي الانساني مشروط بحبلة من التفاعلات الذاتية والسوسيو ثقافية ...

ولا يخرج «حديث عيسى بن هشام» كنموذج من نماذج الأعمال الأدبية الانسانية عن تأثيرات المحيط الفكري ومقوّمات الحالة النفسيّة لمؤلفه. الذي استعاظ من معايير الكتابة في عصره لكي يبدع شكلا أسلوبيّا جديدا يتجاوز به ما هو قائم. معتمدا تجربته الذاتية ومدعّما لروافد تلك التجربة بما استمدّه من الموروث الثقافي العربي ممثلا في المقامة وبما استمدّه أيضا من ثقافة الغرب الحديثة ممثلة في الرواية الغربيّة.

وقد سبقت المقامة في نشأتها كأسلوب أدبي مستحدث عند العرب، نشأة الرواية الغربيّة الحديثة في أروبا. ذلك أن المقامة نشأت في ق 4 هـ / 5 هـ مع بديع الزمان الهمداني وتابعه فيها الحريري وهي في شكلها الفنّي تقوم

على حادثة قصيرة يتخللها حوار وتقص مغامرة يرويها رواعن البطل. يصف تنقلاته ومشاهداته وأعماله ويحكي أقواله كل ذلك في أسلوب جزل أنيق مسجوع أما الرواية الغربيّة الحديثة فقد ظهرت بواكيرها الأولى مع بدايات ظهور الطبقة البورجوازية في الغرب ما تبعها من تحرر للفرد من قيود التبعية وذلك الاستعباد ولم يعرف العرب الرواية بشكلها الحديث الا في ق 18 عندما انبهروا بحضارة الغرب فأخذوا يبعثون التراث وينقلون الوافد ويعبون من مناهلها فأخذوا في الترجمة من لغاتها الى العربيّة وقد نهض بعمليّة الترجمة في ق 19 وأوائل القرن العشرين ـ عدد كبير من أدباء لبنان ومصر خاصة ...

فكانت أغلب القصص المترجمة تخضع لأهوائهم وكان الذوق العام السائد آنذاك هو ترجمة القصص التي تطرق مواضيع المغامرات أو الحوادث العجيبة وكانت لفظة «رواية» أخذت اشكالا عديدة. فمنها مثلا بعض المجلات التي كانت تنشر قصصا قصيرة بعنوان «رواية تنتهي في عدد» أو « رواية العدد» وهذه الروايات ... شهدت تحوّلا في أساليب كتابتها وخاصة في مطلع ق 20 مع مصطفى لطفي المنفلوطي مثلا : الذي كتب بأسلوب سهل سلس أنيق اهتم فيه بالتوقيع الموسيقي. فلاقت كتاباته رواجا كبيرا في أوساط القراء والمهتمين وقد تأثر المنفلوطي بكتابات عدد من كتاب الغرب ولكنه لم يترجمها كما هي بل تصرّف فيها بما يناسب ذوق القراء آنذاك مثل مسرحيّة «ماجدولين» التي ترجمها في شكل رواية وعقب كتابات المنفلوطي ومن عاصره حركة جديدة سلكت منهجا آخر في الترجمة بنقل النصوص الغربية كما هي بكل أمانة دون ان يغيّر من شكلها أو مضمونها حسب أهوائه وقد أخذ فن كتابة الرواية مكانه في مجالات الابداع العربيّة حتى صار أروج أجناسها وأكثرها انتشارا في أوساط القراء والمطالعين. وصارت الرواية العربيّة مرنة وقادرة على تبليغ الاغراض الفكرية التي يسعى المفكرون الى بسطها ومناقشتها فبرزت حركة النهضة الأدبية في ق 19 وتزامنت في ظهورها مع حركة البعث السياسية والفكرية التي تسعى الى مقاومة الغزو الأجنبي بكل أشكاله مع الأخذ بالنافع من الحضارة الأروبية ونبذ الطالح فيها. وقاد حركة البعث مفكرون من أمثال جمال الدين الأفغاني

وتلميذه محمّد عبده ... ولما كان العرب خلال هذه الحقبة من الزمن يعيشون مشكلية العصر الأساسية المتمثلة في كيفية الأخذ عن المدنيّة الغربية ما يفيد دون الانسلاخ عن الذات ؟. وجدت حركة النهضة الأدبية نفسها في موقع دقيق يبعث على الحيرة والارتباك. ذلك أن الكتاب ورجال الأدب اختلفوا في مسألة الأخذ عن الغرب جميع مظاهره أو بعضا منها أو نبذة تماما وحاولوا أن يحدّوا من تغلغل الاستعمار الثقافي الغربي ويوقفوا غزوه المتصاعد لمواطن التفكير في الوطن العربي. ويعد نص حديث عيسى بن هشام الذي ألّفه محمد المويلحي الكاتب المتحمس لدعوة الاصلاح الشامل المطروحة في عصره ـ نموذجا من نماذج كتابات حركة النهضة. ويمثل النص الحكائي فيه خلاصة تجليات أشكال الطرح لمشكلية العصر، اذا ما قارناه بكتابات المعاصرين له في نهاية ق 19 وبداية ق 20، لأن الكاتب اتبع في بنائه أسلوبا قديما من التراث العربي الموروث واقحم فيه فنيات الكتابة الروائية الغربية الحديثة.

ولما كان تناولنا لنص الحديث يهتم بدراسته من هذه الزاوية، فقد تعيّن علينا أن نقف على أهم المصادر المرجعيّة التي ساهمت في صياغة تركيبته الهيكلية. ان القارىء لنص الحديث يلحظ منذ البداية ومن خلال العنوان «حديث عيسى بن هشام» ان هذا الاسم الذي تردد في مقامات بديع الزمان الهمذاني هو أول ما يشد نص الحديث الى المقامة ثم تتوالى مظاهر تأثير النص المقامي في الحديث فيتكرر وجود الراوي «عيسى بن هشام» مع البطل الذي هو الباشا ـ في كل فصول الكتاب سواء في رحلته الثانية أو في رحلته الأولى التي افترضنا وجودها استنتاجا. ويوحي الاستقلال الظاهري بين الفصول بتفكك معنوي مخاتل يذكّر باستقلال المقامات عن بعضها البعض ولا يجمع بينها سوى ذلك الخيط الرفيع المتمثل في شخصيتي الراوي والبطل والتي تتكرر في كل المقامات وأما الشخصيات الثانويّة في المقامة فدورها باهت لا قيمة له سوى القيام بوظيفة آنية في حيّز زمني محدود وهذه الخصائص نجدها في شخصيّات «الحديث» التي تظهر لتختفي، إذ لم يعد هنالك حاجة لتواصل أدوارها ضمن كامل الأثر لأن المويلحي وظفها للعرض الاجتماعي والسياسي والثقافي ... فحسب، ويمكن اعتبار لغة العرض في

جزالة عباراتها وسهولة تراكيبها وجماليتها البلاغية التي ظهرت في النص كالسجع، والتورية والجناس والطباقات والمقاربات والمجاز ... مظهرا من مظاهر الترابط بين الحديث والمقامة. ففي مواطن الوصف الذي هو عمدة الأسلوب المقامي والذي تكرر في الحديث برزت انتقاءات المويلحي للتراكيب الانيقة والالفاظ الجميلة والرشيقة.

وبالجملة يمكن ان نستخلص من النص مظاهر أخرى تشده الى المقامة. ولكن الحديث في مراجعة الأسلوبيّة لا يستند إلى خصائص المقامة فقط وانما يأخذ بخصائص الرواية فوحدة التأليف التي أشار اليها المويلحي في تصدير كتابه[1] بقوله :

« ... وبعد فهذا الحديث ـ حديث عيسى بن هشام ـ وان كان في نفسه موضوعا على نسق التخييل فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال ... ». يجعلنا نفهم أن التفكك الظاهري بين الفصول ليس الا شكلا مخاتلا ينزاح بقوة الرابط المعنوي الذي يؤلف من فصول الحديث بناء موحدا هو عند نقاد الرواية في يومنا هذا أحد أهم مقوّمات الرواية الحديثة كما أن الالتصاق بالواقع ومعالجته في أثر طويل الحجم يسمح بنقد مظاهره ويسمح بتحليلها وابداء الرأي فيها كل ذلك يتم باستعمال معجم لغوي مخصوص استعمل فيه المويلحي لغة دخيلة مثل مادموازل Mademoiselle ـ الكرافات Gravate ـ الاوتوموبيل Automobile ... » فرضها الغزو الثقافي الأروبي لأن بعض المفردات الدخيلة لم يكن لها مرادف في العربيّة.

ويمكن أن نقف على خصائص أخرى من النص الروائي التي تجلت في نص الحديث ولكن تنوع مرجعيات الشكل الفني لكتابة الحديث تذهب بنا إلى ما هو أبعد من خصائص المقامة والرواية لكي تضعنا أمام نص تاريخي نجد فيه فقرات تسجل حادثة أو واقعة حصلت في زمن ماضي معيّن ومن أهم خصائص الشكل التاريخي اعتماده على ا لسرد الحدثي واستغنائه عن تلك الزخرفة اللفظية التي تسيطر على أغلب فقرات «الحديث» كما يغيب الحوار في النص التاريخي ويصبح الراوي مؤرخا فيتخلى مؤقتا عن وظيفته الأصلية في الأثر ويمكن ان نذكر المثال التالي وهو فصل العرس[2]

ص 183–184 ويتحدث فيه الراوي عن تاريخ الغنا، وتأثيره في النفوس وأسلوب النص التاريخي شبيه بشكل المقال الصحفي الذي تردد كثيرا في نص «الحديث» ـ ولكن هناك وجوها للاختلاف بينهما في المضمون فالأول تاريخي يرتكز على ذكر الاخبار القديمة التي تجاوزتها عجلات الزمان المكدودة بعبء وقائعها في حين يتحدث المقال الصحفي عن حدث آني حاضر ينقله بأسلوب قد يستعمل فيه عبارات منتقاة أو تراكيب بلاغية فيها من التوشية وبديع الكلام الشيء الكثير لأن الصحفي قد يسرد أخبارا وقد يصف مشهدا أو حالة ... ويمكن أن يتجلى المقال الصحفي[3] في «الحديث» من خلال فصل «الافتراء على الوطن» ص 330 ـ ولعل ما يربط المقال الصحفي ويشده الى النص المسرحي الذي يتوفر بكثرة في «الحديث» ذلك أن الخيط الواصل المتمثل في عملية العرض ـ عرض الاحداث والمشاهد في المقال الصحفي وعرض المواقف في النص المسرحي. كما أن هذا الأخير يستمد أمشاجه ومكوناته من الحوار الذي تختفي معلنات القول في أغلب استعمالاته فيتجلى للقارىء واقعا ممسرحا تنبجس حركيّة مشليه في ذهنه، وفي الحوار يتخلى المويلحي عن تلك البهرجة اللفظية فيتم التخاطب بين الشخصيّات بكلام عادي مباشر ليس فيه تكلف ولا تعقيد ـ باستثناء بعض الكلمات الدخيلة التي تبدو غريبة كما في المثال التالي في فصل الوقف **ص 76 : «الأوتيل ـ ... اللوكاندة ...**

البيطار : هو مقيم الآن في «الأوتيل».

الباشا : وما الأوتيل ؟.

البيطار : اللوكاندة.

الباشا : وما اللوكاندة ؟.

عيسى بن هشام : «الأوتيل هو بيت معروف يجدونه لنزول من لا بيت له ...» ونرى ان السويلحي اضطر فيه إلى شرح بعض تلك العبارات.

بعد هذه الاضاءات الخاطفة لجوانب من تاريخ نشأة الرواية العربية الحديثة وتتبعنا للمؤثرات التي ساهمت في تشكيل بنائها الفني لاحظنا أن تلك

المؤثرات التي ساهمت في تشكيل تراوحت بين فن المقامة وهو آخر الاجناس الادبيّة عند العرب قبل ق 19 وبين فن الرواية الحديثة التي نشأت في أروبا بظهور الطبقة البورجوازية وازاحة التسلط والعبوديّة. كما لاحظنا أن حديث عيسى بن هشام يتكون من مرجعيات متعددة فبالاضافة إلى أسلوب النص المقامي وحضور أهم مكونات الأسلوب الروائي الحديث فيه يوجد أسلوب النص التاريخي والمقال الصحفي وحتى النص المسرحي ... ويمكن ان نعثر على أساليب أخرى من أنواع الكتابات الأدبيّة المعروفة اذا ما تعمقنا أكثر في دراسة نص الحديث. والمعلوم ان تعدد مراجع الحديث في شكله وبنائه يجعلنا لا نجزم بتنزيله ضمن نمط معيّن من انماط الكتابة الأدبيّة لأنه يتسم بميسم الفرادة والاختصاص اذ لا ينزع نص «الحديث» إلى أن يكون مصاغا في قالب معيّن من تلك القوالب الجاهزة وانما هو ينزع أساسا إلى أن يكون نصا أو حديثا يغلب عليه جانب المشافهة والوعظ على حساب جانب الرواية والتأليف.



المصادر :

- «حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن» تأليف محم المويلحي، طبعة دار الجنوب للنشر، تونس ـ سلسلة عيون المعاصرة ـ تقديم محمود طرشونة.

1 ـ الحديث : التصدير.
2 ـ الحديث : فصل العرس، ص 183-184.
3 ـ الحديث : فصل الافتراء على الوطن، ص 370.
4 ـ الحديث : فصل الوقف، ص 76.

المراجع :

- «البنية القصصيّة ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى هشام، تأليف محمد رشيد ثابت ـ طبعة الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ـ تونس، الطبعة II 1982.

1 ـ البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، ص 217.

الهوامش :

- القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة 1930 تأليف عباس خضر ـ الناشر الدار القوميّة للطباعة والنشر، القاهرة 1385 هـ ـ 1966 م.
- مجلة الحياة الثقافية ـ وزارة الثقافة والاعلام، تونس، العدد 1990/56، مطبعة شركة فنون الرسم والنشر والصحافة.

السعودية

علامات في النقد

العدد رقم 58

1 ديسمبر 2005

اعترافات النقاد الغربيين والعرب المعاصرين بأزمة البنيوية

بشير تاوريريت

ملخص:

يقف القارىء في هذه الدراسة النقدية عند أهم الإشكالات النظرية والتطبيقية التي تختزل لنا أزمة النقد البنيوي في كتابات النقاد الغربيين والعرب المعاصرين، وذلك من خلال استحضار تلك التصريحات المنددة بالنقد البنيوي ممارسة وتنظيراً. وقد جرى التركيز في منعطفات هذه الدراسة على اعترافات النقاد المؤسسين لاستراتيجية النقد البنيوي. وذلك عبر محطتين كبيرتين؛ المحطة الأولى خاصة باعترافات وتصريحات النقاد الغربيين المعاصرين، أما المحطة الثانية فقد جاءت مخصصة لاعترافات النقاد العرب المعاصرين. وأحب أن أشير في هذا السياق أن هذه الدراسة ليست مجرد استنساخ أو سرد ممل لتلك التصريحات فحسب وإنما هي محاولة جريئة عمدنا فيها إلى جمع شتات ما توفر لدينا من اعترافات و تصريحات ثم عملنا على مناقشتها و تحليلها تحليلاً موضوعياً لا يخلو من تقديم بعض الاقتراحات الجديدة الرامية إلى تخطي الأزمة البنيوية سواء على المستوى النظري أو الإجرائي.

أولاً: اعترافات النقاد الغربيين المعاصرين:

لقد ندد النقاد الغربيون بالبنيوية في أطرها النظرية والإجرائية، وهذا التنديد يكشف بوضوح عن أزمة النقد البنيوي، فقد توالت تصريحات النقاد الغربيين بهذه الأزمة، وأول هذه الانتقادات و ألذعها، نقد «روجية غارودي» لمفهوم البنية، التي تنشأ من خلال وحدات تتقمص أساسيات ثلاثة هي: الشمولية والتحولات والضبط الذاتي، كما حددها بياجيه، والبنية بهذا المفهوم: «في أيامنا هذه تحمل فلسفة تمثل في طبعتها الدوغمائية نقطة

الوصول لفلسفة موت الإنسان، للفلسفة التي بلا ذات»[1]. فالبنيوية في تصور غاردوي هي آلة استلاب للذات الإنسانية، بل هي طريق يؤدي إلى انغلاق البنية عن التاريخ، ويتضح ذلك عند ألتوسير وتلامذته وغودلييه يقول غارودي: «إن ألتوسير وتلامذته يجدون أنفسهم مضطرين، بحجة التطهير المفهومي والدقة العلمية، إلى أن يسقطوا من الرأسمال كل ما ليس بنظرية خالصة للمفهوم والبنية، وإلى أن يقصوا من التاريخ كل ذات، وإلى أن يجعلوا حركة البنية بالذات وتحولها غير مفهومين، بل إنهم لا يحجمون حين يتحدث ماركس عن الذات عن اتهامه بالافتقار إلى الدقة، وبالرجوع القهقري إلى الأنثربولوجيا، وبالسقوط من جديد في الأيديولوجيا...»[2]. ويشير غارودي إلى أن موريس غودلييه قد اقتفى خطوات ألتوسير بالرغم من وعيه لفشل ألتوسير في محاولته إعادة بناء التاريخ بدءاً من البنية المشروع نفسه، ومن دون أن يتخلى عن مسلمات البنية المجردة في إقصائها للإنسان كذات والتاريخ والتأويل البنياني[3]. ولعل مثل هذه الشكوك التي أحاطت بالبنيوية عملت على تحويلها إلى هيكل جامد، حين أفرغته من عطاءات الذات وحرمته من التعلق بالتاريخ من حيث هو استراتيجية فكرية موجودة بالقوة في بنية الأشياء[4].

لعل هذه السلبيات هي التي جعلت «ميشال فوكو» يرفض بأن يكون بنيويا، بل إنه عمد إلى حذف هذه الكلمة من كتابه «الكلمات والأشياء» بكامله، فيما أشار جوناتان كولير في واحدة من محاضراته الحسان إلى أن كلمة البنيوية قد فقدت جدواها بعد أن صارت تشير إلى إضمامة من العلوم، منذ أن وجد جان بياجييه في كتابه «البنيوية» أن الرياضيات والمنطق والفيزياء وعلم الحياة وكل العلوم الاجتماعية اهتمت بالبنية، وأنها كانت «بنيوية» قبل مجيء كلود ليفيس شتراوس[5]، وإن كانت هذه العلوم على اختلاف مشاربها قد ارتوت من ينبوع البنيوية فإن الذي يميز البنيوية الفرنسية في النقد الأدبي هو المعنى الجديد الذي أضفته على البنية، ففدت بهذا الإضفاء متحولاً نقدياً جديداً يختلف عن سائر المتحولات النقدية

الأخرى التي عجت بها أطروحات الآخرين، غير الفرنسيين. هذا وقد لقي المنهج الشكلي هو الآخر انتقاداً من النقاد المفكرين الغربيين، بل حتى من المؤسسين لهذا النمط البنيوي، كما سنرى فيما بعد ونشير إلى أن النقد الذي حام حول المنهج الشكلي عامة والشكلانيين الروس خاصة، انصب على الجانب العام المتمثل في تقصير الدراسة الأدبية على بعض الجوانب الجزئية من العمل الأدبي كشكل أعلى من التعبير الحضاري.

و يرى «تروتسكي» أن التناقض الأول الذي يظهر للعيان فيما يخص الشكلية الروسية ارتباطها للمدرسة المستقبلية التي أخذت تتقرب أكثر فأكثر من الشيوعية، في حين أن المنهج الشكلي يظهر تنافره مع النظرية الماركسية[6]. وهذا العمل الذي لا يهاب الشكلانيون تسميته بالعلم الشكلاني للشعر، أو الشعرية يبقى مفيداً، ولكن يجب أن نفهم من الإفادة هنا الطابع الجزئي والإجرائي، وهذا العلم الذي لم يكن سوى عنصر أساسي للتقنية الشعرية لقواعد الحرفية[7]، فالنظرية الشكلية للفن على الرغم من اصطناعها ورجعيتها فإن أجزاء مما تقدمه للبحث مفيد، فهذا المجهض غير المحتشم الذي هو الشكلية، وما هو إلا جهاز مفهومي تبسيطي مبني على جهلهم بالوحدة النفسية للإنسان المجتمع، للإنسان الذي يبدع يستهلك ما أبدعه[8]. وينتهي تروتسكي إلى أن الموضوعية التي يسعى الشكلانيون إلى بلوغها تؤدي بهم إلى ترميز الكلمة، فمن غير الصواب أن نرى في الإبلاغ الفني مجرد هراء، أنه تحويل للواقع حسب القوانين الفنية الخاصة.

إن الفن عنصر لا يمكنه أن يعيش مستقلاً، بل هو وظيفة للإنسان المجتمع المرتبط بمحيطه ونمط عيشه[9]، و يتوصل تروتسكي في الأخير إلى حل توفيقي يرى فيه أن العمل الفني يجب أن يحاكم أولاً، ومبدأ الحكم من المبادئ التي ترفضها الشكلية حسب قوانينها الخاصة، أي الداخلية والفنية الخالصة، ولكن الماركسية وحدها قادرة على التفسير لماذا وكيف فالطرق التي تقدمها الشكلية ضرورية ولكنها غير كافية، ويرى تروتسكي أن الفهم الشكلاني للأدب فهم مثالي، وأن تحرير الفن من الحياة وإعلانه كنشاط

مستقل يعني حرمانه، بل إن الحاجة لهذه العملية - التحريرية - هي علامة أكيدة للتفسخ الأيديولوجي[10]، فاستقلالية العامل الاجتماعية على طريقة شكلوفسكي - وهو مثال محدد هو الآخر بالشروط الاجتماعية التي أنتج فيها ويرى تروتسكي أن المدرسة الشكلانية هي (مجهض المثالية) في المسائل الفنية، فهم يعتقدون في البدء كانت الكلمة، ولكن الشيوعيين يعتقدون أنه في البدء كان الفعل ثم جاءت الكلمة بعده، والسؤال: هل استطاع الفهم الماركسي أن يستوعب التناقض الذي سقطت فيه الشكلانية، أم أنه نقله من موقع لآخر من موقع شكلانية إلى موقع ذي معايير ومنطلقات جديدة تهتم بالمحتوى والبعد الإبلاغي الأيديولوجي للعمل الأدبي؟

وإذا ما تأملنا المصطلحات التي اعتمدها ترتسكي نجده يسير بالنقد في الاتجاه المعاكس الذي أطلق عليه البنيويون خارجيات النص، عندئذ يصعب فهم النصوص واستعمالها من جوانبها المختلفة؛ لأنه يغيب النص في ثنائية الشكل والمضمون فيسقط في مغبة تناول النص من زاوية أحادية، يقول «جيرار جينات»: في مقالة حول «علاقة الشعرية بالتاريخ» و بإيديولوجية اللاتاريخية، فهو يشير إلى أن المآخذ الأساسية التي تسجل على المنهج الشكلي عدم إدخال التاريخ في التحليل، بحيث إن الشكلانية تأخذ لحظة تزامنية، تهمل الظروف التي واكبت بنية النص، أي اعتبار النص مكتملاً بذاته[11] فالنقد الشكلاني بهذه الكيفية يلغي العامل الزمني والتاريخ، ويتناول النص من داخله كمعطى فاعل الآن فقط، ثم إن هذا النقد يهمل مبدع العمل الأدبي، الذي هو الإنسان الحي الذي كتبه[12]، و من هنا يلغي هذا النقد الفاعلية الإبداعية ليصير فاعل النص هو البنيات الشكلية الداخلية وليس الإنسان والمجتمع والتاريخ، ويغيب الإنسان، ويستحضر مكانه النسق كلعبة بنيوية فارغة لا تحمل أية حمولات معينة، فإذا كان للنص قصد فهو القصد الداخلي (قصد الأدبية) أي قصد اللعبة نفسها، وبهذا يكون التاريخ قد: «ألغي في موضوعه وفي مسماه لأن العمل مستخلص من سلسلة كرنولوجية للوقائع الإنسانية... »[13].

إن الرؤية الشكلية بهذا المفهوم تستبدل التطور بالتعاقب الذي يصبح معه النص الأدبي مجرد بنيات غير دالة، يمكن أن تضيء نفسها بنفسها وقضية نفي التاريخ هي قضية وهمية وغير ممكنة، لأن النص الأدبي يحمل معه دوما ميسم تاريخه.

وقد وقف «لوسيان جولدمان» في تأسيسه للبنيوية التكوينية، موقفاً معارضا للبنيوية الشكلانية اللسانية: فيما يخص البنيوية اللألسنية فإن العقبة الألسنية الأساسية التي تقف في وجه أي فهم إيجابي لعمل ثقافي ما تبدو لي أنها تبطل الأهمية المعطاة، لهذا المنهج، لا مجال هنا بطبيعة الحال لإنكار فعالية هذا المنهج، فيما يتعقل بالنطاق الألسني (اللغوي) البحت، إنكاري لأهمية هذا المنهج (في النقد) ليس تراجعاً إلى عدم كفاءتي في هذا الميدان فحسب، إنما يتناول أيضاً اعتراضاً أساسياً فيما يخص التفريق ما بين مصطلحي: اللغة والكلام، وإنني أعتقد باستحالة تطبيق الممارسة فيما يخص المصطلح: «الأول (اللغة) على المجال الخاص بالمصطلح الثاني (الكلام)»[14] إن ما يأخذه جولدمان عن البنيوية الشكلية، وبرغم إقراره بأهمية وفعالية المنهج البنيوي الشكلاني - هو تعامل هذا المنهج الشكلاني مع الأدب، تعاملاً يستمد أدواته ومفاهيمه الإجرائية من اللسانيات، مما يؤدي إلى اعتبار النص كياناً لغوياً مغلقاً، تنعدم علاقاته مع البنية الاقتصادية والاجتماعية لذلك ينتج جولدمان على ضرورة القيام باكتشاف البنيات الكلية المعبرة للنص ودراستها، وعند ذلك اتخاذها دليلاً ومرشداً للدراسة الألسنية، ويبقى الاختلاف قائماً بين البنيوية الشكلانية والبنيوية التكوينية، وينحصر هذا الاختلاف في تصور كل منهما للبنية.

فإذا كانت البنية الشكلانية، تتسم بالانغلاق عن نفسها وانعزالها عن الذات الفاعلة والتاريخ، فإن البنية التكوينية ترى أن البنية ليست كياناً مغلقاً، وهي ترتبط بوشائج قوية مع كافة أنواع السلوك الإنساني في سيرورته الاقتصادية والاجتماعية.

إن هذه المآخذ التي أخذت عن البنيوية الشكلانية، وتؤكدها تصريحات النقاد المؤسسين أنفسهم، فقد كتب شلوفسكي ـ أحد أقطاب الشكلانية الروسية – في عام 1926 في كتابه «المصنع الثالث» ما يشبه الاعتراف بقصور الدراسة الشكلية، و هذا ما عناه بقوله: « إن تجاهل القضايا غير الجمالية بطريقة جذرية يعتبر خطأ، إذ إن التغيرات الفنية يمكن أن تحدث، بل هي تحدث بالفعل – على أساس عوامل غير جمالية، و ذلك عندما تخضع لغة ما لتأثير لغة أخرى عندما تظهر مقتضيات اجتماعية جديدة»[15]، و يعبر شلوفسكي في مقدمة كتابه المتأخر عن «نظرية النثر» عن أزمة الشكلية حيث أكد على: «تأثير الظروف الاجتماعية على الأدب، خاصة من خلال اللغة: سواء كانت بمستواها العادي أو الشعري...»[16] ولعل هذا ما جعل «تودوروف» يذهب إلى أن الاعتماد على مبدأ البنية الشكلية المباشرة يقود إلى العقم والانتهاء إلى مجرد تصنيف محدود[17]، و قد ألفيناه في موضع آخر قد قرأ السلام على وأد المعنى في ضوء المقاربات البنيوية الحائرة، لأن «ظاهر المعنى الذي يمثل موضوع التفسير لا يمكن تحديده بسهولة (...) و من ثم فإن ما يمكن وصفه موضوعياً – عدد الكلمات أو عدد المقاطع أو الأصوات، لا يمكننا من استخراج المعنى»[18].

وبالتالي فإن أطروحات البنيويين الشكلانيين – في ظل تصريحات منظريها – تعمل على إقصاء جملة من المعايير الجمالية في الحقل النقدي، هذا ناهيك عن عزلها للعمل الأدبي عن الظروف الثقافية أو النفسية أو الاجتماعية، وذلك بإعلائها من سلطة النص على حساب السلطات الخارجية الأخرى، فهل الأزمة تكمن في هذا العزل؟ ثم ما قيمة تحقيق اجتماعية الأدب في ضوء النقد الماركسي الذي يعد الرحم الأول في ميلاد وإخصاب البنيوية التكوينية (Structuralisme génétique) التي كانت ردة فعل عن عنفوان البنيوية الشكلانية في محاولتها الطموحة و الجريئة لإخراج النص من تقوقعه الشكلي وذلك عن طريق إعطاء الأولوية إلى سلطات خارجية، عن عالم النص المدروس والسؤال الذي يطرح نفسه، هل استطاعت البنيوية

التكوينية - في إطلاقها العنان لانفتاح البنية عن الذات والتاريخ والمجتمع والإنسان - ترقيع الثوب الذي عملت البنيوية على تمزيقه في منعطفات حضارية حرجة؟ إن وظيفة البنية الأدبية في تصور «جولدمان» تتلخص في تقديم رؤية الكاتب أو الأديب للحياة، ولكن هذه الرؤية لا يمكن أن تكون من اختراع الفرد وابتكاره، و إنما هي رؤية تسوغها فئة اجتماعية، يشكل الكاتب أو الأديب أحد الأفراد المنضوين في صفوفها، وتحت لوائها، وعلى الناقد الذي يريد دراسة الأعمال الأدبية في حقبة ما أن يدرسها متجاوزاً بناءها الذاتي إلى التكوين المعرفي الذي ينطلق منه الكاتب، ويحدد المنظور الذي يتطلع منه إلى العالم.

إن الطابع الشمولي أو الكلي: الذي تتسم به بنيوية «جولدمان» وإيمائها بحتمية العلاقة بين شكل البنية الأدبية والتكوين المعرفي لقريحة الكاتب الاجتماعية، يجعلان من تطبيق هذا المنهج أمراً صعباً، إن لم يكن في عداد المستحيل، فكيف يمكن التحقق من صحة قراءتنا لكاتب معين؟ وما الذي يمكن فعله إذا تعذر على الباحث أن يعرف بوضوح السياق التاريخي المطلوب الذي يمكننا من معرفة التكوين المعرفي للكاتب وطبقته الاجتماعية، وكيف يمكن إجراء تحليل بنيوي تكويني لأعمال قليلة أو فردية هي كل ما تبقى من عنصر سابق نجهل الكثير عنه.

كلنا نتفق على الاعتراف بمجهودات لوسيان جولدمان خاصة في تطبيقاته الرائدة التي عمل فيها على تطبيق منهجه في أطروحته «الرمز الخفي» (منشورات غاليمان 1956) وفي المقالات التي تدور من حولها، وثمة بحوث بالغة الأهمية عن «الجانيسينية» وعن باسكال وراسين نحبها في منهجه، وقد ظل جولدمان في كل ذلك ماركسياً، صفته صفة عالم اجتماعي لم يعد يتجه نحو مضمون الفكر ولكن نحو البنية المرسومة للفكر الاجتماعي ونحو التأثير الذي يمكننا ممارسته.

إن اعترافنا بهذه المجهودات لا يعنى أبداً إعفاء النقد التكويني من

مزالق أدركها جولدمان نفسه وقد تجلى ذلك في تصريحه بقصور منهجه حيث يقول: «التحليل السوسيولوجي للعمل الأدبي لا يستوفي العمل الفني، ولكن يشغل خطوات أولى ضرورية على الطريق الموصل إليه»[19].

بهذا التصريح الجولدماني تبدو البنيوية التكوينية مثلها هي الأخرى مثل البنيوية الشكلانية أرادتا النهوض بجماليات النص الأدبي من موطن النقد التقليدي بالنقد الذي اهتم بمختلف السياقات الخارجية مهملاً في الوقت نفسه، السياق الداخلي الذي تكشف عنه العلاقات الداخلية للبنية، وقد جاءت البنيوية التكوينية لتعلن انفتاح هذه البنية وانبجاسها عن الواقع الاجتماعي لتكون بذلك بنية دالة، بعدما كانت بنية صماء خرساء في ضوء البنيوية الشكلانية، فما زادت عقبا ذلك البناء سوى طيف آخر أكثر تحجراً وجموداً من طيوف الشكلية الروسية.

إن ما يحدث في ضوء المقاربات البنيوية ليس مجرد إنطاق القصيدة، بل إنه عملية تعذيب حقيقي للنص الإبداعي كما يرى شولز حيث إن: «فكرة وضع لغة الشعر فوق جهاز الشد وإرغامه لإفضاء أسراره، أو ما هو أسوأ، على الاعتراف الكاذب، كانت مثار رعب جزء كبير من العالم الأدبي، قد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به البنيويون فظيعة بما فيه الكفاية»[20] ويؤخذ على البنيوية كثير من ذلك أن أكثر روادها المتعاملين بأصولها ومبادئها تخلوا عنها. وفي مقدمة هؤلاء رولان بارت الذي أنكر مفهوم العلمية البنيوية في مستهل كتابه (SZ) الصادر عام 1970 معلناً من جانبه انعدام الجدوى من أي منهجية نقدية مؤكدا أن كل حديث حول الثقافة يزعم أنه حديث علمي لا يتجاوز الادعاءات[21]. ومن بين البنيويين الذين تنكروا للبنيوية بل عجلوا الدعوة إلى هدمها والتخلي عنها «جاك دريدا» الذي هاجم ما فيها من تجريد واختزال شكلي، وآنية ميتافيزيقية، كما سنرى في حديثنا عن منطلقات «دريدا» في التأسيس للتفكيك. يضاف إلى هؤلاء النقاد: «جوليا كريستيفا» ومجموعة تال كال، التي دعت إلى سيميائية جديدة، ويمكن تلخيص مأخذ النقاد الغربيين عن البنيوية في النقاط التالية:

1. البنيوية شبه علم فهي تخبرنا برطانة غريبة ورسوم بيانية جداول معقدة بأشياء نعرفها مسبقاً، ولذلك فهي ليست عديمة القيمة فحسب وإنما مؤذية لأنها تجرد الأدب ونقده من صفاتهما الإنسانية.

2. تتجاهل البنيوية التاريخ تجاهلاً تاماً، قد يكون ذلك مقبولاً إذا تعلق الأمر بالوصف القائم على التعامل مع الثوابت والسواكن، أما في التعامل مع الظواهر ذات الطبيعة المتغيرة مع الزمن فلا.

3. ليست البنيوية سوى صورة محرفة للنقد الجديد New Criticism الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص كما لو أنه مقطوع عن موضوعه مستقل عن موضوع القراءة.

4. البنيوية تهمل المعنى وإن كانت تسلم بأن النص متعدد المعاني ولكن عدم اهتمامها به يجعلها على خلاف مع التأويليين Herméneutics وذلك يعني بصورة من الصور أن البنيوية ليس لها ما تقدمه[22].

ولم تسلم البنيوية أيضاً من انتقادات أخرى آثرنا اختصارها في نقاط ثلاث:

1. الغموض والإبهام والمراوغة أحيانا وهذه النقاط جعلت من عملية تلقي النقد الأدبي عملية متعثرة، لقد كتبت «كروزولين» تقول: بعد قراءتها لكثير من الدراسات البنيوية: «بدهتني فكرة مؤداها أن حركة فكرية بعينها يمكن أن تشيع دون أن تكون مفهومة تماما ولقد سبق أن هاجم «ميشال ريفايتر» ما كتبه جاكبسون وشتراوس في تحليلهما لسوناتة «بودلير»، حيث يرى أنهما توصلا عن طريق الدراسة البنيوية إلى توصيف قوانين بنيوية، يستعصي فهمها لا على القارئ العادي، بل على القارئ المثقف العارف»[23].

2. أخذ على البنيوية كذلك أنها أدت إلى عزل الأعمال الأدبية عن مؤلفها عزلاً تاماً، وذلك بإعلانها عن موت المؤلف، لقد كتب بارث يقول: «إن علم الأدب لا يستطيع أن ينسب العمل الأدبي، وإن كان هذا العمل الأدبي

مرهوناً بتوقيع كاتبه، إلا إلى الأسطورة وذلك لأن الكاتب ليس هو العمل»[24] ولا يخفى أن القصد هنا من تشبيهه بالأسطورة، أن الأسطورة كلام ليس له مؤلف بعينه كما يبدو، إنها فقط تضطلع بمضمون أو مغزى ومن الإنصاف أن نقول إن شعار موت المؤلف عند بارث وغيره من البنيويين لم يكن أبداً يقصد به إلا وضع حد للتيارات التاريخية والنفسية والاجتماعية في دراسة الأدب، فقد كان البنيويون يهدفون إلى عدم اعتبار البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسات النقدية.

3. عجز المنهج في تحقيق ما وعد به من القدرة على تفسير الأعمال الأدبية من خلال النموذج اللغوي، وهذا ما أكده جوناتان كيلر **Jonathan culler** حين كتب يقول: «إن باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره»[25].

هذه هي مجمل الانتقادات التي وجهت للبنيوية عموماً والبنيوية الشكلانية والتكوينية على وجه الخصوص، وهي انتقادات ظهرت فيها البنيوية آلة استلاب جائرة لجماليات النصوص وأبعادها المعرفية والإنسانية، ابتداء من انغلاق البنية عن ذاتها وعن التاريخ والذات والإنسان إلى تحويل النص الأدبي إلى مجموعة من الجداول والأشكال الهندسية التي لا تخبرنا في النهاية بشيء، وإن ادعت البنيوية أنها قد جاءت بمقولات نقدية جديدة، فما ذلك سوى صورة محرفة من صور النقد الجديد، صورة أهملت المعنى وعملت على تغييبه تحت ستائر الغموض والإبهام، مغفلة في ذلك ومتجاهلة دور المبدع. وبهذه الكيفية عجزت البنيوية في تحقيق أحلامها الواعدة، ولم تجد من هذه الأحلام الوردية سوى بياجيه مدافعاً عنها فهو الذي يرى أن الاتهام الذي وجه للبنيوية: «هو اتهام مبني على سوء فهم لمعنى النزعة الإنسانية، ذلك لأن موجهي هذه التهمة يعرفون الذات الإنسانية على طريقتهم الخاصة ثم ينعون على البنائية أنها تهدم هذا الذي يرون أنه هو تلك الذات وحقيقة الأمر في رأي بياجيه، هي أن البنيوية تفرق بين الذات الفردية التي لا تتخذها البنائية موضوعاً للبحث على الإطلاق وبين الذات المعرفية،

أي تلك النواة المعرفية التي تشترك فيها الذوات الفردية كلها على مستوى واحد»[26]، إن انتصار بياجيه للنزعة الإنسانية التي عملت البنيوية على تحطيمها لا يضيف إلى ملف البنيوية سوى مظهرا آخر من مظاهر التعصب لدورة نقدية حائرة وما الوابل النقدي الذي عجت به أطروحات النقاد الغربيين الذين تعرضنا إليهم في هذا المبحث، بما في ذلك تصريحات النقاد المؤسسين، إلا دلائل وحججاً قاطعة عن أزمة البنيوية.

ثانياً : اعترافات النقاد العرب المعاصرين:

تعد قضية إضفاء الموصوف المنهجي من بين القضايا الكبرى التي طرحت على بساط النقد العربي المعاصر في صورته الاحترافية، فقد اختلف نقادنا المعاصرون في قضية البنيوية كونها منهجا أو نظرية أو فلسفة أو مذهباً، وهل هي تيار أو اتجاه أو مدرسة؟!!

نلتقي أول ما نلتقي بالناقد المغربي محمد بنيس، وهو في كلامه عن البنيوية لا يتردد في استعمال كلمة منهج ودون أن يكون لنا اعتراض على ذلك، نراه في كلامه على الاجتماعية الجدلية يستعمل كلمة اتجاه حيناً، وكلمة تيار حيناً آخر[27] كما يستعمل كلمة منهج حينا ثالثاً[28]، دون أن يوضح لنا الفرق بين الاتجاه أو التيار والمنهج، ومن دون أن يشير إلى تعادلهما....

وقد اعتبر عبد الله محمد الغذامي البنيوية منهجاً: «البنيوية من واقعها ليست مذهباً، وما هي بنظرية وليست فلسفة، و لكنها منهج، ومن حيث كونها منهجاً فبالتالي أداة للرؤية وميزة أداة الرؤية أنها شيء خاضع لمستخدمها، المستخدم هو الذي يستطيع أن يجعلها مفيدة أو غير مفيدة»[29] ويتفق مع الطائفة السالفة، أعني الطائفة التي اعتبرت البنيوية منهجاً كل من فاضل ثامر[30] وعبدالله إبراهيم[31] ويوسف وغليسي[32] في حين أننا نجد

«صلاح فضل» قد اعتبر البنيوية نظرية، وهذا ما نلمسه من عنوان كتابه «نظرية البنائية في النقد الأدبي»[33].

وعبدالسلام المسدي هو الآخر يتردد في إضفاء صفة الموصوف المنهجي على البنيوية، فتارة يطلق عليها نظرية، وتارة أخرى منهجاً، وهي «استقامت منهجاً في تناول الظواهر أكثر منها شيئا آخر»[34] غير أن البنيوية بالنسبة إلى الأدب كانت دائماً نظرية، ولم تكن أداة عملية، فهي كما يقول أحد المعجبين بها ليست منهجاً لإيجاد تفسيرات جديدة ومدهشة للأعمال الأدبية وإنما هي باب من التفكير يتساءل كيف يمكننا الوصول إلى دلالات الأعمال الأدبية»[35] هذه النصوص على اختلاف سياقها تكشف لنا عن إستراتيجية الخلاف القائم بين مختلف النقاد في قضية التردد في إطلاق صفة الموصوف المنهجي على البنيوية، ونحن نميل إلى اعتبار البنيوية نظرية ودليلنا في ذلك هو أن النظرية كمصطلح تشير إلى التأمل النظري في كون ما. وهذا التأمل محكوم عليه بعدم التموقع في معايير ثابتة، فهو تصور لا محدود ومن هذه الزاوية تبدو النظرية غير قابلة للتحديد وضبط الملامح، وهذا هو شأن البنيوية التي اختلطت ملامحها وتشتت مبادئها في غمرة الاتجاهات النقدية الأخرى على المستوى النظري ولاسيما الإجرائي؛ ذلك لأن البنيوية تنتمي في جلها إلى اتجاهات نقدية سابقة عليها كما أنها تستدعي في الكثير من مقارياتها الإجرائية ملامح أخرى تنتمي إلى زمر منهجية جاءت من بعدها كالسيمياء والتفكيك، هذا علاوة على التقاطع والتداخل الذي نلمحه بينها وبين الماركسية[*] من جهة، وبينها وبين الشكلية الروسية من جهة أخرى، و برغم تباين الآراء حول هذا التأثر الذي ينفيه بعض مؤرخي النقد، و يؤكده البعض الآخر.

إلا أن الثابت هو أن الحديث عن الكلية (Holisme) وتركيز البنيوية على طريقة الدلالة، وليس معنى الدلالة جاء تطويراً بنيوياً لنفس الأفكار عند الشكليين الروس، على هذا الأساس: «لا يتردد بعض مؤرخي النقد الأدبي في الربط بين البنيوية والشكلية الروسية، بل يذهب بعضهم إلى القول بأن

الشكلية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة »[36] ويمكننا أن نتبين ذلك التأثير من خلال تأسيس البنيويين الفرنسيين لاتجاه نقدي عني بالشعرية، ويعد جينات وتودوروف، ورومان جاكبسون من رواده البارزين، فقد أخذ البنيويون الفرنسيون من الشكلانيين مفهوم الأدبية، وصاغوا على منواله مجموعة من المفاهيم مثل النصية والتناص والشعرية، وإضعاف دور المؤلف والتركيز على البنية، والانتصار إلى قطب الداخل، وقد اهتم البنيويون الفرنسيون بمؤلفات ميخائيل بلغتين التي ترجمت جل أعماله إلى الفرنسية، وخصص له تودوروف مؤلفاً وناقش أطروحته في مبدأ الحوارية: في كتابه «نقد النقد»[37].

وفيما يخص الحكاية الشعبية، لا يكاد مؤلف من مؤلفات البنيويين الفرنسيين يخلو من إشارة ضمنية أو صريحة إلى عمل (فلادمير بروب)، والنظرية التي ساغها حول الحكاية من خلال تحليله لمائة حكاية شعبية.

وإذا أمعنا النظر في مبادئ البنيوية كما حددها بياجيه (الشمولية التحولات، الضبط الذاتي) فإننا نقول مع صلاح فضل «بأن الشكلية الروسية قد عبرت عن نفسها كنشاط بنائي مبكر»[38]، واستعاد البنيويون الفرنسيون قول تنيانوف (إن الأثر يمثل نظاماً من العناصر المترابطة، ووظيفة كل عنصر تكمن في ترابطه مع العناصر الأخرى ذات الدلالة، كالعلاقات التي تربط بين شخصيات رواية ما، تبعا لتعارضها أو تماثلها) وقد مهد بروب في دراسته للحكاية الطريق أمام ليفيش شتراوس في التحليل البنيوي للقصص، ولعل تحديد تودوروف للشكلية البنيوية يضيء مسارا فيما في إقراره بأن موضوع الأثر الأدبي هو خصوصية ذلك الأثر وليس الأثر الأدبي عينه[39].

هذه هي مختلف المفاهيم التي تتقاطع فيها البنيوية مع إرث الشكلانيين الروس مما يؤكد للعيان أن البنيوية الفرنسية هي أطروحة شكلانية ومن دون هوادة.

وإذا ما أعدنا النظر في أطروحات النقاد العرب المعاصرين في إضفائهم لصفة الموصوف المنهجي على البنيوية، فإننا نقر بمجانبتهم للصواب

مادامت البنيوية قد غيبت ملامحها في غمرة الشكلانية الروسية، استناداً إلى التواشجات السالفة الذكر، هذه المشكلة تقودنا إلى قضية أخرى هي استحالة التصنيف المنهجي في عرف النقاد، والواقع أننا لا نعتبر التصنيف المنهجي مشكلة، ولو جعلنا منه مشكلة ما استطعنا الحديث عن النقد برمته. فإقصاء المنهج الفني من دائرة النقد الألسني عند الكثير من النقاد - لسبب بسيط مفاده ذوبان هذا المنهج في غمرة المناهج الأخرى. ونعتقد أن مسألة غياب الملامح هي مسألة لا تخص المنهج الفني فحسب، بل هي لصيقة باتجاهات النقد الاحترافي برمته، وعليه فإن اعتبار التصنيف مشكلة لا يقود في رأينا إلا إلى طريق مسدود.

وتأتي «يمنى العيد» في طليعة النقاد العرب الذين نددوا بالبنيوية، حيث ترى أن هذه المحاولات محدودة لازالت محدودة جداً ومتواضعة جداً، ولكنها برغم ذلك متحفزة وطموحة، وهي في وضعها هذا لا تخلو من التعثر الذي يظهر في ضياع هدفها أحياناً أي عدم وضوح ما تتوخاه: هل تريد هذه المحاولات أن تحقق معرفة علمية بالنص الأدبي العربي؛ أم أنها مجرد مواكبة لحركة تطور النقد، وترد يمنى العيد أسباب التعثر والتردد فيها إلى أن: النقاد يمارسون محاولاتهم مصحوبين بهمين؛ الهم الأول أن هذه المحاولات تنطلق من النص العربي في خصوصيته اللغوية، وفي ضوء ارتباط بواقع ثقافي أدبي معين، الأمر الذي يدعو إلى ضرورة تملك المناهج النقدية تملكاً علمياً واعياً، أما الهم الثاني فيكمن في أن البنيوية هي محاولات لتملك مناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحياناً، وعلى وظيفتها أحياناً أخرى، وهذا ما يضع نقدنا الحديث المستفيد من هذه المناهج موضع قلق واضطراب دائمين[40] يضاف إلى هذين الهمين، هم انغلاق البنية نفسها «فالنص الأدبي على تميزه واستقلاله يتكون أو ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه، أي هذا المجال الثقافي - موجود في مجال اجتماعي، وإن ما هو داخل في النص الأدبي هو في معنى من معانيه «خارج» كما أن ما هو «خارج» هو أيضاً وفي معنى من معانيه داخل... »[41]، وقول

يمنى العيد بانفتاح البنية عن الخارج مرده إلى أن الكثير من دلالات النص التي يسعى المنهج البنيوي الوصول إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا المجال أي بالنظر في النص الثقافي من حيث هو منظومة اجتماعية، وسياق تاريخي لا ينفصل عن الذات الإنسانية، وترى يمنى العيد «أن كشف الدلالات وإضاءة المنطق الذي يحكم البنية عمل هام ولكنه عمل غير كاف، ذلك أن وضع هذه الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية، ومن حيث سيرورة البنية الاجتماعية نفسها، عمل نقدي أيضاً ومطروح على المنهج البنيوي النقدي للأدب (يمكن أن نقول أن المسألة الجمالية هي مسألة مطروحة أيضا على هذا المنهج)»[42].

وإن كانت «يمنى العيد» ترفض الانفصال بين الداخل والخارج، فإنها بالمنطق نفسه ترفض الفصل بينهما في إعلائها من سلطة الشكل على حساب المضمون، فإن يمنى ترى أننا «في بلداننا العربية أكثر ما نكون حاجة إلى مثل هذا النقد الذي لا يهمل النص كنص أدبي، لا يهمله في جسده الذي هو اللغة، والذي في ما هو يشتغل على هذا الجسد ويصل إلى الأحشاء فيه، فيكشف غناه ويلامس أسراره، ويراه في الوقت نفسه في المجال الذي ينهض فيه، ويتجرأ على الجهر بجمال الجسد، ويشرع لنا نوافذ نطل على زمن تسعى ويسعى التاريخ إليه»[43] إن اعتراض يمنى عن قضية الفصل بين الشكل والمضمون أو اللغة و الأفكار يعود بالأساس إلى اعتبارها النص كثرة واحدة، فالعالم يمدها بالأفكار، في حين أن اللغة تمدنا بالشكل، ونحن لا نعتقد أننا نستطيع الفصل بين الأفكار والعالم مثلما لا نستطيع الفصل بين لغة النص، ومضمونه، وفي اتحادهما تكمن جماليات النص التي هي موضع بحث وتساؤل من مختلف الآليات التي تعج بها هذه المناهج النقدية.

هذا وقد أعرب صلاح فضل عن قصور الدراسة الشكلية للعمل الأدبي حيث يقول: «... إن الدراسة الشكلية المحضة قد آذنت بالقصور عندما أغفلت رصد علاقات الأدب المتشابكة بالظواهر الثقافية والاجتماعية المختلفة وتجاهلت الوحدة النفسية للإنسان الاجتماعي الذي يبدع ويستهلك

ما صنعته يداه»[44]، و في ذلك تجريد لحرية الإنسان أو قدرته على ممارسة الإرادة الإنسانية، فحولت الإنسان من قوة فاعلة ومؤثرة في سجل التاريخ والواقع الاجتماعي إلى قوة سلبية عملت على تجميد حرية القارئ والمبدع، وهنا يلتفت الناقد إلى اغتيال عنصرين أساسيين فالعملية الإبداعية وهما المبدع و القارئ، هذا ناهيك عن الطابع التجريدي الذي يرتديه النص الأدبي في ضوء التحليل البنيوي مما يؤدي إلى طمس بعده الإنساني، أو الإرادة الإنسانية الفاعلة، وما ينتج عنها من تأثير في حركة التاريخ والإنسان، وفي هذا المعنى يندد فاضل ثامر بالإجراء البنيوي، حيث يرى: «... أن دور القارئ في المنهج البنيوي خاضع كلياً لسلطة النص ذاته، فنوايا القارئ وأفكاره وخبرته وكذلك نوايا مبدع النص ذاته لا قيمة لها، والقراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكشف عن المكونات البنيوية والأنساق الداخلية للنص الأدبي »[45]، و في هذه القراءة الإبداعية تكمن خطورة النموذج البنيوي «... فالقول بوجود نسق أو نظام عام للنوع تدرس في ضوئه الأنساق النصوص الفردية يعني بالدرجة الأولى وجود نسق عام مغلق ونهائي، إذ كيف نحلل نصا فرديا في ضوء نسق غير مكتمل»[46]، على حد تعبير عبدالعزيز حمودة.

و هو ما يظهر في عملية التحليل البنيوي: «تطمح أصلاً إلى اكتشاف قواعد التركيب و آلية المعنى (تشكيل المعنى).»[47] وهو ما يظهر جلياً في قراءات البنيوية من خلال: «تجاهلهم لعملية تحديد المعنى أو الدلالة وتركيزهم على كيف تؤدي الدوال وظائفها»[48] وهو تصور بنى عليه فقدان موجهان إلى البنيوية، الأول الفشل في تحقيق المعنى، والثاني تعدد معنى النص الواحد.

لقد تحفظ عبدالسلام المسدي عن البنيوية الشكلانية تحفظاً كبيراً فيما انتقد أيضاً البنيوية التكوينية في مقاربتها للواقع الاجتماعي، مبديا في موضع آخر اعتراضه عن البنيوية عموماً من حيث هي استعارة منهجية غريبة وفيما يلي: شيء من هذه الشطحات النقدية الرامية إلى

أسطرة البنيوية، يقول والقول لعبدالسلام المسدي: «أبدي تحفظي خاصة تجاه البنيوية الشكلانية كما تتجلى في المدرسة البارتية مستثنياً من هذا التحفظ البنيوية التكوينية كما تتجلى في المدرسة البارتية الغولمانية، ويخامرني شعور قوي بأن البنيوية الشكلانية في مجال النقد العربي المعاصر خاصة، لن تعمر طويلاً، ولن تغير الزمن النقدي العربي، كما هي تأمل تغيراً بنيوياً جذرياً، ولن تزيد عن كونها زوبعة في فنجان فكر عربي، و موجت فيه السطح، إن نقطة الحساسية والحرج في البنيوية الشكلانية هي بالضبط نقطة قوتها وإبداعها وهي نزعتها العلمية التقنية الباردة...»[49]، ثم يتابع المسدي نقده لهذه النزعة العلمية التقنية الحالمة إلى أن تصير علم خالصا بقوانين الأدب ومختبراً لتجاريه ونصوصه، وهي بهذا الدأب تبدل التعليل بالتحليل والتفسير بالفهم، فهي تنسخ وهي تعيد قول النص سؤالاً بسؤال ومقالاً بمقال، يضاف إلى ذلك عزلها للنص عن شروطه ومفاعيله الأساسية، وعن المجال الحيوي التاريخي[50].

ثم ينفذ المسدي إلى البنيوية التكوينية «وبقدر ما كانت البنيوية من هذا المنظور - تعالج الواقع الاجتماعي كله بوصفه تفاعلاً بين أبنية جمعية لاواعية في التحليل الأخير فإنها كانت تخفف من راديكالية الذين اعتنقوها دون أن تدفعهم إلى التخلي الكامل عن نزعتهم الإنسانية، ولكن على نحو أصبحت مع البنيوية نفسها أقرب إلى نزعة معالية تلغي التاريخ وتغترب بالإنسان في سجون النسق والبنية والنظام»[51]، ولئن أثمرت البنيوية من حيث هي منهج عطاءً متنوعاً في مجال الفكر الغربي عامة والفرنسية منه خاصة، إلا أن تقويم قضية البنيوية في الوطن العربي، وفي رأي عبدالسلام المسدي يأتي في استخلاصين مفادهما أن البنيوية وإن احتلت منزلة واسعة في مجالنا العربي فإنها لن تنفذ بصفة جلية وفاعلة، إلا في نطاق الأدب، ومن المميز للاستغراب أن الاهتمام بنشوء بنيويات توزعت على مختلف الحقول المعرفية لم يكن في مناخنا العربي ذا شأن يذكر، بل لم نكد نرى من المختصين في علم التاريخ أو علم الاجتماع أو

علم النفس مثلاً من قد حاول تجسيم ريادات منهجية جديدة انطلاقاً من جداول البنيوية، والأشد إثارة للتساؤل أن البنيوية لم تخلق في حقول البحث اللغوي لدينا ريادات متميزة وإن قصارى ما حصل في هذا المضمار هو صورة عارضة من صور القضية، تمثلت فيما يسمى بالمنهج الوصفي الذي استوى ضديداً لما يسمى بالمنهج المعياري أما الاستخلاص الثاني للمسدي، فيكمن في أن البنيوية قد حققت في مجالات البحث العربي تأثيراً غير مباشر، ولكنه كان تأثيراً عميقاً ذا إنعطات مترامية الأبعاد، و قد تمثل على وجه الخصوص في استلهام الباحثين لها، إما، بقصد صريح أو بوعي غامض - عند إقدامهم على دراسة الماضي وفحص خباياه[52].

وبعيداً عن هذين الاستخلاصين يناقش عبدالسلام المسدي قضية اغتراف البنيوية من اللسانيات، وهو مكسب من مكاسب البنيوية، جعلها ومكنها من تعميق مفهوم النقد ومصطلحه: «بيد أن البنيوية عوض من أن تتخذ من اللسانيات وسيلة إجرائية فحسب جعلت منها وسيلة وغاية معاً، وعوضاً من أن تجعل منها آلية الدراسة الأدبية، جعلت منها جماع الدراسة الأدبية الأم، فأضحى النص في ضوئها نسقاً لغوياً صرفاً وطقوساً شكلية المقام الأول، وهي إذ تبتز النص عن شروطه التاريخية ومكوناته المرجعية وتنزع منه ذاكرته الحية، مكتفية بتفكيك أجزائه وتسريح كتلته إنها تكتم أنفاس النص وتجمد زمنه كما تجمد زمن النقد أيضاً حين يغدو وصفاً محايداً وبريئاً للنص وأعمدة مجهرية له حين يغدو مجرد وسيلة لامتلاك جسد النص دون روحه وأعصابه»[53] وهنا يكشف عبدالسلام المسدي عن التوازي القائم في عرف النقاد البنيويين بين البنيوية واللسانيات، فقد أخذت البنيوية من اللسانيات جميع مبادئها الإجرائية إلى درجة أصبح يصعب معها التمييز بين الدراسة اللسانية، والدراسة البنيوية للنص الأدبي، وبهذا الدأب تكون البنيوية قد استعارت من اللسانيات وصفة نقدية، أرادت بموجبها سبر مكامن النص الجمالية، إلا أن هذا الهدف حال بينها وبين الدراسة اللغوية الصرفة فتحولت المقاربة البنيوية إلى

هندسة شكلية محضة تنم عن حياد كبير بروح النص، ولألئه الجمالية. ولعل هذه المزالق هي التي جعلت المسدي يتحفظ عن البنيوية الشكلانية، و ينتقد في الوقت نفسه، البنيوية التكوينية، ومن دون تخطي النقد الذي اعترى المنهج البنيوي في رحلته إلى البقاع العربية.

هذا وقد التفت ميجان الرويلي وسعد البازغي، إلى المزالق التي اعترت البنيوية، أولها نفي العلمية عنها مع استخدامها للرسوم البيانية وجداول متشابكة تخبرنا في النهاية ما كنا نعرفه مسبقاً وثانيها: تجاهلها للتاريخ، وثالثها عزل النص عن سياقه وعن الذات القارئة، ورابعها: إهمال المعنى[54] يوجه اتهاماً إلى البنيوية بمختلف اتجاهاتها يتمثل في أنها فلسفة موت الإنسان، وإنها تلغي التاريخ، وهي بهذا الدأب تقدم دعما للأيديولوجية التكنوقراطية التي تتخذ موقفاً سلبياً من الإنسان وتدمر قيمه بمختلف أنواعها، و يرى عمر محمد الطالب: «أن نظرة البنيوية السكونية إلى الإنسان وإلى التاريخ تعد من أبرز القضايا التي ركز عليها نقاد البنيوية خصوصاً»[55]، لأن البنيوية تجاهلت التاريخ والإنسان على حد سواء، بل إن «ميشال فوكو قد أنكر التاريخ والإنسان بشكل صريح، مركزاً على العناصر الثابتة في المرحلة التاريخية بل إنه يشكك في مفهوم الإنسان نفسه، وينكر بشدة النزعة الإنسانية »[56]، و قد استعاضت البنيوية عن النظرة الشائعة إلى تقدم الروح الإنسانية، وهي النظرة التي تمثل هذا التقدم، على أنه تراكم تدريجي لمكتسبات يضاف الجديد منها إلى القديم إضافة خارجية، أي تكون فيه الأفكار الجديدة مجرد توسيع لأفكار سبق ظهورها من قبل.

وقد أشار عبدالعزيز حمودة إلى الفشل الحقيقي الذي منيت به البنيوية: «وهو العجز عن تحقيق المعنى.. وإذا سلمنا بكفاءة المنهج البنيوي في تقديم منهجي علمي للغة، فمن الصعب التسليم بكفاءته في تحليل النصوص الأدبية، وإنارتها وتحقيق المعنى»[57].

ويلفت سمير سعيد إلى نقطة حساسة تتمظهر فيها البنيوية كجسم غريب على نصنا العربي، فهو يشير إلى الروح العربية والحضارية تحت وقع

سياط البنيوية في تسليط أضوائها المعتمة على نصنا الأدبي «فهذه الاتجاهات البنيوية تعالج الآثار الأدبية في ضوء مفاهيم ومناهج تقطع الأوشاج التي تصل بينها وبين بيئة الأدب الحضارية أو التاريخية، بحيث يبدو لنا أن المنطق الذي تنطوي عليه غائب عن وجودنا الفكري والثقافي. وحاضر في منطق النموذج الثقافي الذي ظهرت في...»[58]. ويؤكد الناقد أن البنيوية قد ألغت كل علاقة بين الأثر والمجتمع والتاريخ، والسير نحو الاتجاه الانعزالي الفردي، وإهمال الوعي بالإطار العام للحضارة[59] فهذه الأبحاث «(البنيوية) قد قضت على معنى العمل الأدبي في صميمه ومعنى عناصره المتكاملة»[60] البنيوية بهذا التصور الذي جاء به سمير سعيد - تمثل حلقة اغتراب كبرى عن النص العربي؛ لأنها قطعت تواشجه بالروح العربية، حين أبعدته عن بيئته الثقافية والحضارية، وهي محاولة لعزل النص عن المجتمع والتاريخ والإنسان. والحضارة والثقافة ومن ثمة القضاء على معنى النص ووأده نهائياً. وهذا الطيف من الانتقادات أشار إليه النقاد الغربيون عدا قضية انفصال النص العربي عن بيئته و حضارته و ثقافته، لأن مثل هذا الانفصال لم تعرفه الثقافة النقدية الغربية البنيوية، مادام المنهج البنيوي هو وليد تلك البيئة، و برغم ذلك لم تخل تصريحات النقاد الغربيين من التنديد بالبنيوية.

و نرى أن هذه السلبيات لا تضيف جديداً إلى الأفق الجمالي والمعرفي للنص، فهي سلبيات وانتقادات شكلية تحوم حول الظاهرة الأدبية دون أن تتخذ من بؤرتها الجمالية والمعرفية مستقراً، فهي انتقادات موجهة صوب البنيوية لا إلى علاقتها بالحيز أو المدار الذي تشغله البنيوية عن النص وما ينفتح عليه من آفاق جمالية، الإشكاليات إذاً تكمن في علاقة المدار الذي تشغله البنيوية في أطرها النظرية بالحيز المعرفي والجمالي للنص الأدبي، إنها مشكلة مفاهيم.

وحينما نرفض مثل هذه الانتقادات، فإننا نرفضها لسبب رئيس يتمثل في بعدها عن القوانين التي تنفتح عليها المعرفة الشعرية. والبنيوية إذاً تدمير للإنسان وذاته تحت أنغام لعبة تكنولوجية عظيمة وحائرة شبيهة بمغامرة العقل الأولى.

هوامش الدراسة

1) روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، سوريا، ط 3، 1983، ص 13.

2) المرجع نفسه، ص 104.

3) المرجع نفسه، ص 108.

4) ينظر: عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 1996، ص 40.

5) المرجع نفسه، ص 40.

6) ينظر تروتسكي: الأدب والثورة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، ط 1، د ت، ص 189.

7) المرجع نفسه، ص 190.

8) المرجع نفسه، ص 198، 199.

9) ينظر: تروتسكي: الأدب والثورة، ص 200-208.

10) المرجع نفسه، ص 210.

11) Jerrar Jinnat: Figures 3: Collection ،lequel ،édition de Seuil, 1966, p 13.

12) Ebi dem , p 280.

13) Ebidem , p280.

14) ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار السير للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 1988، ص 246.

15) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات الافاق الجديدة، بيروت ، ط 3، 1997، ص 104.

16) المرجع نفسه، ص 103.

17) المرجع نفسه، ص 138.

18) تيزفيتان تودوروف: مقدمة الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط 2، 1990، ص 5، ثم ينظر: عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ط 1، 1998، ص 283، 284.

19) جون إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط 1، 1994، ص 129.

20) Robert Schoes: Structure in literature An introductiob, Now Haven and londan, yale , up , 1971, p 22.

21) جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني والفنون و الآداب، الكويت، ط 1، 1996، ص 103-108.

22) ينظر: سوزان روبين: ما هو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية، ط 1، بغداد، 1979، ص 80-89، ثم ينظر إبراهيم خليل في النقد و النقد الألسني، مختارات أردينية دراسات نقدية، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2002، ص 91.

23) ينظر: عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 281.

24) ينظر: رولان بارث: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1994، ص 69.

25) جوناثان كيلر: الشعرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط 1، 2000، ص 109.

26) ينظر: عبدالله إبراهيم وآخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 67.

27) ينظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت ، ط 1، 1979، ص 21.

28) المرجع نفسه، ص 23.

29) من حوار مع عبدالله محمد الغذامي، أجراه جهاد فاضل في أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، د. ط، د.ت، ص 207.

30) ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 45.

31) ينظر: عبدالله إبراهيم و آخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 39.

32) ينظر يوسف وغليسي: إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير): معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1996، ص 114.

33) الصادر عن منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، ص 1997.

34) عبدالسلام المسدي:قضية البنيوية دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط1، 1991، ص 18.

35) المرجع نفسه، ص 124.

❖) يتضح هذا التدخل بين البنيوية والماركسية في أن كلتيهما استخدمت مصطلح البنية، والاختلاف هنا يكمن في طريقة الاستخدام لا غير، ويلقيان في فكرة التخلص من طغيان السلطة والإعلان عن نهاية الإيديولوجيات للتوسع يراجع رومان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، المغرب،

ط 1، 1996، ص 64 وما بعدها.

36) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص 187.

37) الصادر عن المنشورات الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1996.

38) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 106.

39) ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 210.

40) ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان ، ط 1، 1985، ص 121.

41) المرجع نفسه، ص 38.

42) المرجع نفسه، ص 39.

43) المرجع نفسه، ص 40، 41.

44) صلاح ثامر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 103، 104.

45) فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، ص 45.

46) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 284، 285.

47) المرجع نفسه، ص 237.

48) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 282.

49) عبدالسلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، ص 109.

50) المرجع نفسه، ص 109.

51) المرجع نفسه، ص 85.

52) المرجع نفسه، ص 21.

53) المرجع نفسه، ص 109، 110.

54) يوسف وغليسي: إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض النقدية، ص 108.

55) عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 217.

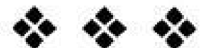
56) المرجع نفسه، ص 217.

57) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 281، 282.

58) سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، دار الثقافة للنشر القاهرة، ط1، 2001، ص 42.

59) المرجع نفسه، ص 41.

60) المرجع نفسه، ص 153.



لبنان

الأديب
العدد رقم 8
1 أغسطس 1955

الابداع الفني في رسالة الغفران

بقلم الدكتور احسان عباس

المحاضر في الادب العربي بكلية الخرطوم الجامعية



الغفران عمل ضروري :

نخطىء كثيرا اذا اعتقدنا ان رسالة ابن القارح الى ابي العلاء هي التي دفعت فيلسوف المعرة الى انشاء الغفران ــ دفعة واحدة ــ دون ان تكون مقدماتها حاضرة في نفسه منذ زمن بعيد . ولو ان ابن القارح لم يكتب رسالته لكان لا بد لرسالة الغفران ان تكتب على نحو ما حين بلغ التهيؤ النفسي حده الاقصى لابداعها ؛ وانما نخص بهذا الحكم القسم الاول منها ، لان الرد على ابن القارح اتخذ صورة اخرى في القسم الثاني ؛ ونعني بالقسم الاول ذلك الجزء الذي صور طواف ابن القارح في الجنة والنار ، فهو موضوع هذا البحث وهو محط ما نورده من احكام لانه اقرب الى ان ينقل حقيقة الابداع ويصور طبيعته .

وانا اعتقد ان هذا الجانب من الغفران كان نتيجة حتمية للمقدمات التي مرت بها نفسية ابي العلاء في مرحلة طويلة من القلق ، حتى اصبح ذلك القلق مقضا لهدوء صاحبه ان هو لم يعبر عنه ، ووافق ذلك ورود رسالة ابن القارح فوجد ابو العلاء طريقه الى التعبير الفني عند هذه الاثارة البسيطة . وانما نتلمس تلك المقدمات في طبيعة نفسية المعري التي شبت منذ عهد مبكر تتساءل عن الحياة بعد الموت ، وتقلب النظر في امر البعث وحال الناس يوم القيامة ، وحال الجنة والنار ، وكان هذا الاتجاه الحاد هو الذي يولد في حياته الفكرية « عقدة » تحتاج الى حل ؛ وكان طموح خياله من ناحية اخرى يبعد به كثيرا عن مستوى الارض ، ويعلق احلامه بحركات النجوم والكواكب والاساطير المروية عن صراعها وقراناتها . وكثيرا ما تجد وانت تقرأ شعره كيف يرتفع عن سطح الارض ليحلق بالنجوم ، وتحس ان خياله هذا نوع من الحلم يدفعه دائما الى ان يطير في رحاب الفضاء ناجيا بنفسه من الغرق الذي يحسه في ظلمات الارض . ويكفي ان نستشهد من شعره بقوله :

قال صحبي في لجتين من الحندس والبيد اذ بدا الفرقدان
نحن غرقى فكيف ينقذنا نجمان في حومة الدجى غرقان

وهنا نحس كيف يرمز ابو العلاء باللجتين الى ما يتراكم حوله من الظلمات وهو رهين المحبسين ، ونحس ايضا انه يعبر عن حاله وحال اصحابه بالغرق وعن يأسه من ان يكون النور الغارق في الظلمة ذا قدرة على انقاذه وانقاذ اصحابه ، وهذه الصورة تشير الى انه كان ما يزال مغلوبا على امره بالحيرة ، لا يجد منقذا في الارض وفي السماء ، ولا بد من رحلة الى عالم النور يكشف بها حجب الغيب ويميط بها عن نفسه غشاء الحيرة .

ونستطيع ان نضيف الى تشاؤمه الفكري حول العالم الآخر ، والى شرود خياله بين النجوم ذلك الضغط الشديد الذي القاه الحرمان الاختياري والاضطراري على حياته ، حتى امتلأت نفسه المحرومة بالاماني ، واصبحت الاماني في حاجة الى متنفس خيالي تنطلق فيه ، فاصبحت النجاة من عجز العالم الدنيوي امرا حتميا في لحظة من لحظات حياته ؛ ولنضرب مثلا واحدا على قوة هذه الاماني : نحن نعلم ان ابا العلاء قد صرح في بعض حالاته النفسية القلقة عما يحسه من ضيق فتمنى لو ان الخمر كانت حلالا :

تمنيت ان الخمر حلت لنشوة تجهلني كيف اطمأنت بي الحال
فاذهل اني بالعراق على شفا زري الاماني لا انيس ولا مال
مقل من الاهلين يسر واسرة كفى حزنا بين مشت واقلال

ونعلم الى جانب ذلك ان امتناعه عن الخمر ، كان نوعا من تقديسه للعقل واحجامه عن كل ما يشينه او يضعفه ؛ واذن : فليس من قبيل المصادفة ان نراه يعبر عن هذين المظهرين معا في رسالة الغفران حين يقول : « ويذكر ــ اذكره الله الصالحات ــ ما كان يلحق اخا الندام من فتور في الجسد من المدام فيختار ان يعرض له من ذلك من غير ان ينزف له لب » فانظر كيف جمع ابو العلاء بين نيل الخمر ــ في الجنة ــ وبين المحافظة على العقل ، فاشبع بذلك امنيتين من امانيه في الحياة الدنيوية .

وعلى ضوء هذا كله يمكن ان نقول : ان رسالة الغفران كانت عملا فنيا ضروريا حتميا لانها ترضى عند المعري ثلاث قوى اجتمعت عليه معا ودفعته الى ايجادها

وتلك القوى هي :

ـ القوة الفكرية او فلسفته الحائرة

ـ قوة التخيل الطامحة الى ما وراء هــــذا الارض (ولعل للعمى صلة قوية بها)

ـ الرغبة النفسية والجسدية التي كفت فتحولت الى نوع من الاماني .

طبيعة الخيال في الغفران :

واذا ذكرنا الابداع الفني في رسالة الغفران فان هذا لن يحملنا على القول بان انشاء الرسالة كان امرا تلقائيــــا متسلسلا يدفع بعضه بعضا في نموه وتكامله ، فان الوعي عند ابي العلاء صرفه الى التلاعب بالامور اللغوية حتى كان يدع التسلسل الطبيعي معلقا او يوقفه عامدا ، ليرينا مهارته في بعض تلك الامور ، او يمعن في السخرية امعانا يكشف عن طبيعة الوعي الاداري في انشائه . ومثل هذه الاشياء قد يضعف قوة الخلق اثناء عملها او يجعلها متقطعة مترددة، ولذلك يمكن ان نصف القوة المتخيلة عنده بقلة الانطلاق ، لا للاسباب التي ذكرتها فحسب بل لان خياله تلبس بامور كثيرة حدت من انطلاقه ؛ خذ مثلا الصورة التي رسمهاخياله للجنة تجدها خاضعة لما عرفه من الاساطير والاحاديث (١) وقبل كل شيء لصورة الجنة في القرآن . وقد تعجبنا بعض الخطرات الخيالية فيما انشاهولكنا لا نكاد نقلب الاساطير المروية في هذا الموضوع حتى نعثر على الاصول التي استمد ابو العلاء مادته منها ، ومن ثم نحكم على مدى استقلاله في التخيل .

واذا جعلنا الاساطير ــ وحدها ــ موضعا للمقارنة تبين لنا كيف تعلق خياله بالاحجار الكريمة فالسمك في انهار الجنة من الذهب والفضة وصنوف الجواهر والاسرة من زبرجــد وعسجد ، وكذلك هي صورة الجنـــة في الاساطير : بيوتها لبنة من ذهب ولبنة من فضة وملاطها المسك الاذفر وحصباؤها اللؤلؤ والياقيت . والنخل فيها لها جذوع من ذهب وجريد من ذهب وشماريخ من ذهب وغرفها من ياقوتة حمراء او زبرجدة خضراء او درة بيضاء ؛ وخيال المعري في هذه الناحية اقل اغراقا من القصاصين والوعاظ . وحديثه عن الشجرة التي تأخذ ما بين المشرق والمغرب مستمد ايضا من ذلك المعين الخصب الذي يذكر ان في الجنة شجرة يسير الراكب في ظلها مائة عام ، ومن هناك ايضا استمد فكرة الصك لدخول الجنة : روى ابــو بكر الخطيب ان رسول الله (ص) قال : لا يدخل احــد الجنة الا بجواز بسم الله الرحمن الرحيم هذا كتاب من الله لفلان بن فلان . وقل مثل ذلك في فكرة تفتق الشجر والثمر عما يتمناه سكان الجنة . وقد كنت احسب حين قرات الغفران ان ابا العلاء هو الذي تخيل الاوزة في حجم البخت تطيف على يد ولي الله عز وجل ... فلا يزال ذلك من الزمرد فاذا قضيت منها الحاجة عادت باذن الله الى البختية « فيتمناها بعض القوم شواء فتتمثل على خوان هيئة ذوات الجناح » حتى قرات فــي بعض ما يرويــه الثعلبي : ان في الجنة طيرا مثل عتاق [في الاصل : اعناق] الطير بين يديه حتى يخطر على باله اكله ، فيخر بين يديه على الوان مختلفة فيأكل منه ما اراد فاذا شبع تجمعت عظام الطائر ، ثم طار يرعى في الجنة حيث يشاء » .

ولقد ارى ان المقارنة بين خيال المعري وما حفلت به الاساطير استطلعنا على ان ابا العلاء لم يبتكر شيئا جديدا في نظرته الى الجنة واننا نستطيع ان نحد طبيعة خيـاله بالميزات التالية :

ـ التضخيم : فالاوزة كالبختية ، وردف الحورية يضاهي كثبان عالج وانقاء الدهناء ... الخ .

ـ القلب : فمن كان في الدنيا شيخا عاد شابا ، ومن كانت قبيحة اصبحت حورية جميلة ...

ـ التولد: فمن الثمر تتولد الحورية «فيأخذ سفرجلة او رمانة او تفاحة او ما شاء الله من الثمـــار فيكسرها فتخرج منها جارية حوراء عيناء » ...

وكل هذه الخصائص من طبيعة الخيال الذي تضمنته قصص الوعاظ . ويضيف اليها ابو العلاء صفتي الكمـال والدوام ، وهما الصفتان المستمدتان من القرآن في وصف الجنة ، ثم يميز خياله بالتفنن في ذكر جزئيات النعيم ، فيتشهى اشياء مما مرت في الدنيا ويكثر من استكثار اللذائذ التي كان قد حرمها على نفسه او حرمتها عليـــه طبيعته فيستعيد دارة جلجل ، ومناظر الصيد ، والنزهة ومجالس الغناء ، وركوب الابل ، الى غير ذلك من امور . وربما انفرد خياله باجراء شغب وصخب وشتائم فــي الجنة ، وذكر حيوانات متوحشة تعيش فيها ، وهذه ناحية تتصل بطريقته في السخرية .

على انا اذا مضينا بمقارنة خياله بخيال الاساطـير وغيرها وجدناه قد اغفل امورا هامة منها رؤية الله تعالى وذكر الجبال في الجنة ، ووجدناه غير مسرف في تصور الشهوات الجنسية التي اتاحت للقصاص ناحية واسعة من التفنن المغرق في التصور والتصوير .

دلالات التصوير :

ولعل التصوير هو خير ما نحكم به على طبيعة الابداع الفني ونفسية ابي العلاء . فقد طالعنا المعري في الرسالة بتسمية حبة قلبه « حماطة » وهي شجرة التين التي تأوى اليها الحيات اذا كانت خضراء ثم سمى حبة القلب «حضبا»،

(١) حين اذكر الاحاديث في هذا المجال لا يعنيني ان كانت صحيحة او غير صحيحة ، بل لعل الثانية اقرب اتصالا بروح البحث من الاولى لانها تعبر عن نفسيات اصحابها واخيلتهم .

وهو نوع من الحيات ، ثم سماها « الاسود » ، وهكـذا استمر الرمز لديه بين القلب والحية في مطلع الرسالة واسعفته الالفاظ التي اختارها على هذه التسمية ، ومعنى ذلك انه واجهنا بذلك الرمز القديـم : الشجرة والحيـة والقلب ، وهي الرموز التي تجمع قصته الخطيئة الاولى في حياة البشر ، والتي بسببها خرج آدم من الجنة . ومهد بهذه الصورة التي هي اصل الخروج من الجنة للعودة اليها، وكانت الشهوة هي المفهوم الاول لهذه الرموز — ومركزها القلب — ولقد حاول ان يسلب عن القلب صفات الحية الا ان هذا اكد العلاقة بدلا من ان يطمسها . بالخطيئة خرج الانسان من الجنة وبالخطيئة يعود اليها ، وهذا هو المعنى الذي أثارته رسالة ابن القارح وقصة توبته ، حتى اصبحت جنة ابي العلاء مثابة المخطئين الذين خلطوا خطاياهم بشيء قليل من الخير ، يقل احيانا حتى يبدو تافها مضحكـا ، واخيرا تلقانا الحية نفسها بين اهل الجنة ، وبهذا انتظمت الرسالة صورة خلطت بين الحية والخطيئة والانسان ، حتى جعلت الجنة متنفسا للشهوات الانسانية في صورها المختلفة .

غير ان رمز « الاسود » مهد لخط آخر من الصور فقد اثار بالتداعي ذكر الاساود والسواد ، حتى اذا ترشح السواد على طبيعة العمل الفني — منذ البدء — اصبحت الظلال تملأ الجنة ، واصبحت الشجرة تأخذ ما بين المشرق والمغرب بظل غاط . وحيثما تأملنا افتقدنا شيئا ضروريا في حياة الجنة وذلك هو النور على تنوع فيما يرمز اليه . والنور مفقود في رسالة الغفران الا في قول ابي العلاء « فاذا هو بمدائن ليست كمدائن الجنة ولا عليها النور الشعشعاني » مما يشير اشارة عابرة الى ان الجنة يغشاها النور الشعشعاني ؛ غير ان المعري لم يقف عند هذا النور ولم يتأمله وهو يطوف في الجنة . وليس العمى هو الذي صرفه عن تأمل النور ؛ انما النور رمز للجـلاء الفكـري والنفسي ، وافتقاده يدل على ان هذا الجلاء لم يتم ، حين انحرف عنه ابو العلاء الى السخرية فلم يخرجه طوافه في العالم الآخر من الغرق المظلم — من اللجتين اللتين كانتا تخنقان نفسيته . ومن ثم افتقدنا في الغفران ذكر النور الاعظم او رؤية الله تعالى . واذا قلنا ان القصص هي التي بالغت في ذكر الظلال وتابعها ابو العلاء في هذا ، فلا بد ان ننصف تلك القصاص لانها اهتمت بالنور اهتماما واضحا .

واهتمت الاساطير ايضا بذكر الجبال في الجنة ، ولكن ابا العلاء لم يلتفت اليها ، وليس عماه هو الذي صرفه عن تذكر ذلك . لاننا اذا دققنا في الامر ، وجدنا ان صورة الصعود مفقودة لديه اطلاقا . فالانتقال الصعودي بين الارض والجنة لا وجود له . وابن القارح يرى انه في الجنة دون ان يكلف نفسه مشقة السفر صعودا . او دون ان يحس بنفسه طائرا نحو الاعالي . ولا بد ان نقف عند فقدان الصعود او الطيران ، واذا تتبعنا ما في الرسالة من صور الطيران وجدنا انطلاقا محدودا مقيدا . فالطيور التي تطير نوع من الاوز ، وهو طير لا يتعدى الافق القريب في طيرانه. وابن القارح يلوب ماشيا من مكان الى آخر ، لا يستطيع تحليقا فاذا اراد النجاة تعلق بذيل فرس طائر ، وطيران الفرس مقيد بما نعرفه عن طبيعة هذا الحيوان في العالـم الدنيوي . واذا تغاضينا عن السخرية في هذه الصورة وجدنا ان الطيران ضعيف متذبذب قلـق ، ليس فيـه اندفاع او انطلاق وتحليق . والطيران في الحلم — فيما يرى فرويد — تعبير جنسي ، فالاقلال منه يشير الى ابتعاد نفسي عن التعبيرات الجنسية . واذا تذكرنا الحية والرمز الذي تشير اليه وقفنا عند هاتين النتيجتين :

— ان قلة الطيران تشير الى ضعف في التعبيرات الجنسية في الحلم

— ان ابا العلاء ذكر الحية حقا — وهي رمز شهواني — ولكن الحية تدل عند ذوي النفسيات المتعلقة بالامور الروحانية على الشهوة وعلى الخوف منها في آن واحد ؛ فاذا عرفنا ان ابا العلاء حاول ان ينفي الحية من صدره ، ولم يعطها الا مكانا متواضعا في الجنة ادركنا ان طبيعة الصور والرموز عنده تشير الى خوف من الشهوة وابتعاد عنها ، او الى ضعف جنسي . وانه من ثم لم يفرط كما افرط القصاص في التغني باللذائذ الجنسية في الجنة.

وكما ان الطيران في الجنة محفوف بهـذا الحذر ، فان الانطلاق ايضا ليس تلقائيا طيعا ، وانما يجيء بعد ممارسة ومعالجة ، فالخيل لا تنطلق في الجـو الا اذا واجهها الزحام ، والحورية لا تتم حوريتها الا بعـد ان تستكن في الجوزة ، ثم تنفلق هذه عنها ، وهكذا . ومثل هذا الانطلاق بعد انحباس مصحوب بشيء من العسر ، تلمسه ايضا في التعبير نفسه حين يتحبس وراء الالفاظ والاسجاع .

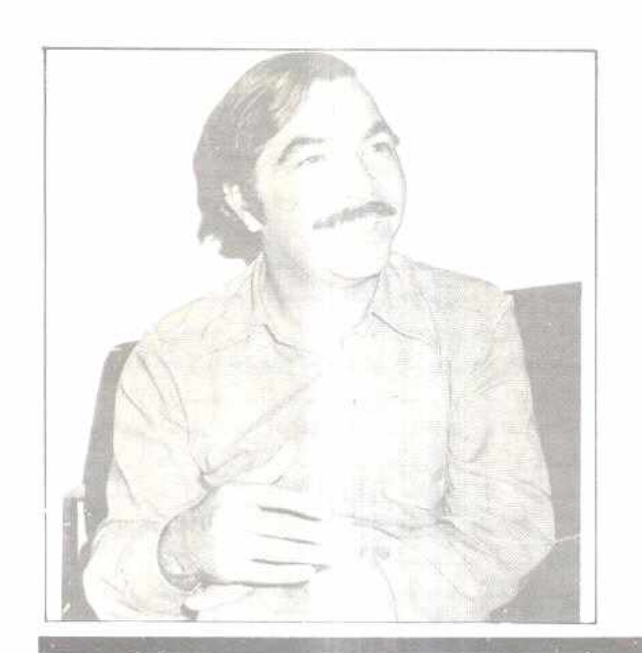
فاغفال الجبال في الجنة يتفق مع اغفال الطيران والصعود ومع اغفال النور ، وهذه النواحي السلبية تدل على الانسجام النفسي في ابداع الغفران . والجبل لا يمثل الصعود فقط ، وانما يمثل النور ايضا ويتصل به ؛ لان الجبل الذي تمثل في حياة الامم القديمة مستقـرا للالهة ظل ايضا عند القائلين بالوحدانية مكانا للتجلـي الالهي ، او لصدور النور — (الطور مثلا) .

وعلى هذه الطريقة من دراسة الرموز والصور في رسالة الغفران نستطيع ان نحدد فيها طبيعة الابـداع الفني ؛ وما تقدم ليس الا نموذجا واحدا لما يمكن ان تثمره هذه الطريقة من خواطر وآراء .

احسان عباس
كلية الخرطوم الجامعية

العراق
الأقلام
العدد رقم 8
1 أغسطس 1980



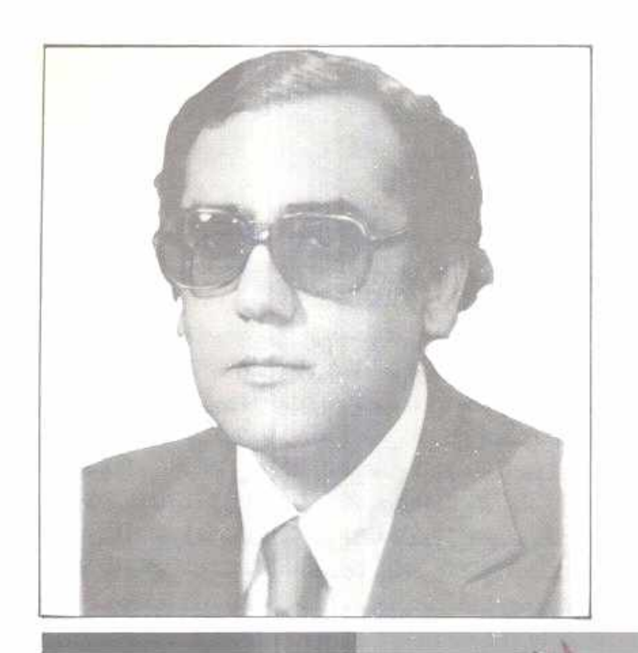




القسم الاول

بعد تطاحن القوى الوطنية فيما بينها ، وتوجيه ضربة موجعة لها ، وتفاقم الجنبات والهزائم السياسية فاشتداد الازمة الاجتماعية قبيل منتصف الستينات ، واجتياح التراجم الوجودية والعبثية عن الادب الغربي ، الفرنسي بخاصة ، الاسواق الادبية في العراق ، وبعض الاقطار العربية ، نشأت فترة تميزت باليأس والنقمة على الواقع . فانسحبت انظار المثقفين من المجتمع الى ذواتهم ،وضعف الارتباط بالتراث والفولكلور وتجربة الكتاب السابقين الذين صمتوا فاسحين المجال لظهور كتاب شبان جدد ، بدا اغلبهم النشر خلال عامي ٦٤ ــ ١٩٦٥ . الا ان هؤلاء لم يظهروا كمجوعة واحدة متجانسة في التفكير لها عقدة فنية او فكرية واحدة . ولكن ذلك الوضع انعكس على وسائلهم الفنية وطرقهم التعبيرية فحدث انعطاف شامل في مسيرة القصة ،والادب عموما . لم يعد كتاب القصة كما سنرى يهتمون بمواصفاتها الكلاسيكية ، بل طمحوا ، وقد خاب املهم في كل شيء ، لايجاد اشكال جديدة تعبر عن المضامين التي طرحها الواقع امامهم بصيغة جديدة ، فكانت تلك المحاولات التجريبية التي طفت في القصة الستينية بوضوح .





التجريبي في القصة العراقية في الستينات

ان الفرق بين الانواع الادبية في مجال النثر الفني بخاصة غير متفق عليه بشكل نهائي حتى الان . فكتاب الاقصوصة التقليدية التي تعتمد على التمهيد والعقدة وتطور الحدث والذروة والخاتمة ينشرون اقاصيصهم تحت مصطلح « قصة قصيرة » ، وتحت نفس المصطلح تنشر قصص أولئك الذين يرفضون هذه التقنية ، مقدمين قصصا خالية من الحدث او تكاد تخلو منه ، معبرين او غير معبرين عن حالة نفسية معينة ، او راسمين صورة تخطيطية لجانب من واقع او شخصية، معاشين او متخيلين . كانت هذه المحاولات الجديدة التجريبية تصيب احيانا قدرا من النجاح الفني ، واستطاعت ان تطرح نفسها كشكل جديد مغاير لشكل القصة المعتاد ، تلك القصة التي تروي « حدثا » والتي هيمنت على الساحة الادبية حتى مطلع الستينات ، وكان بامكان مصطلح « حكاية » ان يعبر عن هذا المفهوم ولكن ارتباطه بالاساطير التي تسرد شفاها من قبل العجائز جعل الكتاب والنقاد كما يبدو يتخلون عنه فاستخدموا حينا مصطلح « اقصوصة » ثم ابدلوه فاستعملوا « قصة قصيرة » . ولما ظهرت القصة الستينية استعملت المصطلح السابق.وان خرجت عن أسسه الفنية فحدث اختلاط بحيث انكر البعض ان تكون القصة الستينية قصة بالمعنى الحقيقي الذي عرفوه والمتميز بالبنيان الفني المحكم والمواصفات التي مر ذكرها انفا . وعليه نقترح هنا استعمال كلمة « اقصوصة » لذلك النوع القصصي الذي يعتمد على مواصفات القصة الكلاسيكية المعروفة ، وكلمة « قصة قصيرة » لهذا النوع الجديد الذي شق طريقه في الستينات رافضا تلك الاسس التقليدية . الا اننا سنرى عند التعرض لمواصفات القصة السبعينية الجديدة ان هذا التصنيف ينفعنا عند التحدث عن عموميات قصة هذه الفترة . اما عند التحدث عن الخصائص الفنية مفصلة لهذا النوع او ذاك فاننا سنحتاج ، والاصح ان الواقع القصصي ، سيفرض علينا تعريفات ادق ، نسبة الى تميز هذه القصة او الاقصوصة

بملامح معينة تمنحها خصوصية واختلافا فنيا عن غيرها، كالقصة او الاقصوصة النفسية ــ الاجتماعية مثلا ، والقصة والاقصوصة الواقعية ــ الاجتماعية ، القصة او الاقصوصة الرمزية .. وغير ذلك .

ان الوضع القلق العابر الذي ساد في منتصف الستينات ما كان بمقدوره بالطبع الغاء المشاكل الاجتماعية المتجذرة في واقع القطر ، ولذلك فان الموضوعة الاجتماعية التي ارتفعت على ايدي كتاب الخمسينات الى مستوى فني عال فرضت نفسها ايضا على كتاب التجريبيين ، غير انها اتسمت في هذه الفترة بصفات مغايرة لما كانت عليه من قبل بفعل الظروف الجديدة التي نشأت في القطر بعد تعثر ثورة تموز ١٩٥٨ والانعطاف السياسي الكبير لعام ١٩٦٣ ، فاذا كان الانسان المسحوق تحت ثقل وضعه المادي والاجتماعي البطل المفضل لدى كتاب الخمسينات ، فان ابطالا جددا ــ مثقفين في الغالب ــ يحملون سمات الفترة الجديدة اخذوا يشغلون الان اذهان الكتاب . واذا كانت مشاكل الفقر والسجون والخمرة والبغاء هي الابرز في قصة الخمسينات فأن مشاكل الخيبة السياسية التي عاناها الناس بعد تعثر الثورة ونشوب الازمة الروحية انذاك جعلت انظار الكتاب تتوجه الى اعماق ابطالهم لتصوير اثار هذه الازمة .

ان يوسف الحيدري واحد من اوائل من بدأوا حركة الستينات بنشره مجموعتي قصص في اواسط العقد . ولكن قصتيه (التجربة) و (الحلم) من مجموعته الاولى (حين يجف البحر) واللتين كتبهما قبيل عام ١٩٦٣ [١] تشيران الى اتصالهما بتجربة كتاب الخمسينات ، فالاولى قصة واقعية اجتماعية . والثانية قصة نفسية ــ اجتماعية . ان هاتين القصتين قريبتان من اقاصيص الخمسينات باسلوبهما وشكلهما ، وفي تصويرهما لعالم الانسان المضغوط تحت وطأة ظروفه المادية والنفسية ، صبي تجبره زوجة ابيه ليعمل في البناء ، وامرأة يهجرها رجلها فتظل تحلم برجوعه ..

غير اننا نلمس انعطافا ظاهرا في طبيعة قصص هذا الكاتب منذ قصته التالية (انسان وصرصار) التي كتبها في بداية عام ١٩٦٤ ، فكأنها تعكس بشكل مباشر تأثيرات الظروف السياسية والثقافية الجديدة التي سارت في البلد انذاك ، فهي راشحة ببدايات التمرد الاولى في القصة العراقية لفترة الستينات . انه تمرد في الاسلوب في الفكر ، في الشكل ، وحتى في المفردات . يتضح تأثير الظرف السياسي فيها بهذا القلق الجامح بين سطورها ، وتأثير التراجم الوجودية بفكرها ، ولنبدأ بالعنوان الذي هو مقتبس كما هو واضح من اقصوصة فرانز كافكا (المسخ) والتي ترجمت في العربية ايضا (الانسان الصرصار) ان بطل الحيدري هنا كبطل كافكا في (المسخ) الذي اصيب في روحه وسحقته الظروف ، فهو يشعر بتفاهته بالدرجة التي يمكنه فيها ان يتحول ايضا الى صرصار مثل غريغور بطل كافكا . وكما ان المجتمع يستثير عند كافكا القرف والرعب ، فهو كذلك عند الحيدري وبطله الذي يشعر بالاختناق في المقهى ، رمز المجتمع كما نفهم . ويبلغ تأثر الحيدري بكافكا حداً يجعله ينظر نحو الحياة بمنظار تشاؤمي واحد ، فهو لا يقترح علينا مخرجا من ذلك الوضع المقفل الذي يصوره في قصته هذه .

ان الخروج عن مواصفات الاقصوصة التقليدية ، والطموح الى التجديد في هذه القصة نابع في اعتقادنا من ضرورة داخلية لتطور العملية الادبية المرتبطة بانتقال المجتمع ككل من مرحلة الى اخرى . الشكل هنا نابع من طبيعة الموضوعة المعالجة ولم يفرض عليها من الخارج، اي اننا نرى ان مشاعر البطل المتدفقة كيفما اتفق نتيجة فقدانه لركيزة روحية ، تقاوم كل اطار يحاول قولبتها . ومن هنا كان هذا الشكل المفتوح تماما . ليس هنا (حدث) ، وليس هنا بناء تقليدي . ليس غير منلوج عنيف متدفق يدور حول موضوعة واحدة هي : الحرية هذا الدوران اللولبي حول هذا المحور هو شكل القصة. وفي القصة كثير من المحاكاة للافكار الوجودية التي لمسنا تأثر الكاتب بها ، فهو يستخدم عبارات مثل « وجود الاخرين اذن ، يا لفظاعة ! جحيم »[٢] وهي تكرار للمقولة الوجودية المعروفة (الآخرون هم الجحيم) . ولكن هذا التأثر عند الحيدري ، وغيره من قصاصي الستينات العراقيين كما سنرى ، حمل صفة خاصة قد لا تبدو واضحة للعيان منذ الوهلة الاولى ، وهذه الصفة هي ازدواجية ذلك التأثر ، وقوعه في منطقة وسطى بين التقبل والرفض ، فالهزائم السياسية وانكفاء الكاتب على ذاته كانت تدفعه لتقبل تلك الافكار ، بينما كانت سخونة الاحداث ذاتها واضطرام الواقع بالمشاكل الاجتماعية الاجتماعية تدفعه لرفضها . وليس مصادفة اذن ان يسخر بطل الحيدري فيما بعد وفي القصة المذكورة من الحرية التي يقترحها الفيلسوف الوجودي سارتر فهو في رأيه « مجنون احول . لقد عرف كيف يضحك على ذقون الاخرين » [٣] . بل ان الوجودية عند الحيدري ، وعند البعض الاخر من زملائه . تأخذ طابع احتجاج سياسي ، فها هو بطل الحيدري يقول :

« اريد ان اصرخ في وجوه الذين يملكون القوة في محو وجودي متى شاؤا .

ــ انكم جبناء .. فانتم تطعنون من الخلف

دائما ! » (٤) ولكن خواطر البطل هذه تصطدم بالاحساس المتضخم بالذات ولا تتعداها الى المجتمع ، فلا تقوده الى اكتشاف ابعاد الصراع النفسي ـ الاجتماعي ، الذي يعاني منه . فهو يخشى من التحول « الى حفنة تراب بعد ان تستقر الرصاصة في راسي ، باللفظاعة » نفس المصدر نفس الصفحة .

توقفنا عند هذه القصة لايضاح جانب من القصة التجريبية الستينية وليس لانها حققت مستوى فنيا عاليا ، فهي غير ذلك ، ان الشخصية التي يجري السرد على لسانها شخصية غائمة لا نعرف عنها اي شيء ، لا اسمها ، ولا عمرها ، ولا مهنتها ، ولا انحدارها الطبقي، ولا اي شيء اخر سوى انها تحس بتفاهاتها ، فهي لا تمثل شريحة او مشكلة اجتماعية . وهكذا هو الحال مع اغلب قصص المجموعة (حين يجف البحر) وهذا العيب الفني لا يخص هذه المجموعة وحدها بل هو صفة كادت تلازم اغلب قصص الستينات كما سنرى . فقصص هذه المجموعة في واقع الحال عبارة عن خطرات شاب ساخط في الغالب ، يضيق بواقعه المجدب الذى لا يستطيع استيعاب امكاناته ، يتضح هذا مثلا في (الشاحنة) من قصص المجموعة . فيكون هم الكاتب التعبير عن انفعالاته حسب دون ان يعبأ لخلق نظام فني ، كما في (السرير) وغيرها . وهكذا فاغلب قصص هذه المجموعة لا تقدم بديلا لمواصفات القصة التقليدية ، وكل ما فعلته انها خرجت عن حدود تلك المواصفات ، فهي ليست اكثر من تمرين في كتابة قصة جديدة .

ويتضح تأثير كافكا ايضا في قصص اخرى حازت على نصيب اوفر من النجاح الفني ، نذكر منها قصة عبدالستار ناصر (رجل اسمه شريف نادر) وكان هذا الكاتب قد نشر في الستينات مجموعتي قصص ايضا . ان الموضوعة الاجتماعية هنا تأخذ بعدا سياسيا ـ رمزيا وهذا الرمز يؤكده القاص بعد بداية مثيرة للحدث تشير الى اعتناء ببنيان القصة « قالوا لي ان شريف نادر يبحث عني منذ ثلاثة ايام وانه قد فتش في الكازينوهات والبارات وفتش في دليل التلفون فلم يجد لي من اثر فيها »(٥) فهو يحذر القارىء بعد ذلك بشكل مباشر بملاحظة : « ان هذا كله اعمق من رمز عابر .. »(٦) والقارىء يستطيع فعلا التعرف على كنه هذا الرمز ، فالشخصية الثانية (شريف نادر) التي تطارد بطل القصة داوود لها صفات خارقة ان توجد في الواقع ، فهي تمتلك سلطة غير محدودة ، او لعلها السلطة نفسها . وبعد التغلغل في استقراء النص نعرف انها ليست السلطة بمفهومها المطلق بل سلطة الاغنياء بالذات ، فالبطل الذي يرعبه بحث شريف نادر عنه يتساءل : « لماذا يلعب الاغنياء هكذا ؟ » به . وبعد رحلة استبطانية في وعي البطل يعرف ان الخوف ومهادنة هذا الرجل ، شريف نادر ، لا تؤدي الى صيانة الذات من الاذى ، بل الى ضياعها وهوانها . ولكنه يصل في نهاية الامر الى استنتاج هروبي فيفضل الهرب بعيدا . عن التضامن مع الاخرين ليس هناك غير اشارة غامضة لم تعتمد كنقطة تحول في وعي البطل لمجابهة مخاوفه من رمز السلطة ، بل انه يرى في فعل الحارس الطيب الذي يقدم له معطفه اتقاء للبرد صورة مفزعة غير مبررة الا بأن الخوف من الارهاب يشوه الانسان الى درجة يرى فيها الطالح في الصالح ، وهذا الموقف ممكن في الواقع ، ولكن هل هو الموقف الاصوب في الفن ؟ ان جوهر الفن يتبدى في اعتقادنا في الارتفاع بحقائق الحياة الى ذرى اسمى ، بالكشف عن الامكانات الكامنة في ذات الانسان والواقع ، بابراز مواطن القوة في الانسان وتعرية الوجه الحقيقي للصراع الاجتماعي القائم في الواقع ، وهذا ما حاول كما يبدو ان يفعله الكاتب ولكنه لم يقطع من الشوط غير نصفه فقد وضع بطله وجها لوجه امام قوى الشر ، ثم جعله في النهاية يطلق ساقيه هربا امامها ! هذه القصة تذكرنا ببطل كافكا « ك » في « القضية » فهو يتعرض بدوره لمداهمة رجال غامضين ، كما انه يجهل ايضا كنه ما فعله ليستحق ما جوبه به ، وهذا ما لمسه ايضا الناقد فاضل تامر (٧) . ولكن الفرق بين بطل عبدالستار ناصر وابطال كافكا ان الاول يتمكن من الهرب من القوى التي تهدده بينما يفشل في ذلك ابطال كافكا .

وفي نفس الاجواء الكافكوية تقريبا ، ولكن بموقف مغاير تماما يجابه ابطال جليل القيسي ـ صدرت في الستينات مجموعته (صهيل المارة حول العالم) ـ القوى التي تهدد وجودهم ، سواء كانت قوى اجتماعية او ميتافيزيقية ، فهم يسيرون نحو الاصطدام المباشر بما يهددهم . وهذا ما يفعله مثلا بطل قصته (ديوس اكس مشينا). البطل هنا مطارد ايضا من قبل هاجس ورجل. فهو يردد في حلمه : ديوس اكس مشينا ، دون ان يعرف معنى لهذه العبارة . كما ان هنالك رجلا اراد خنقه في حلمه ايضا . وفيما بعد يتعرف البطل على هذا الرجل في اليقظة ، يجده واحدا (من اولئك البرجوازيين) ولكن الاية تنعكس هنا فيصبح الطريد هو المطارد . والرمز هنا واضح فثمة اشياء غير واقعية تحدث ، البطل الشاب يقتل البرجوازي امام الناس . ويذهب بعد ذلك لاحتساء الشاي في مقهى . وعند عودته الى غرفته يستطيع الالتحام بتلك الفتاة التي لم يتمكن من التواصل معها في البداية وليعرف ان العبارة الغامضة التي كان يرددها انما تعني باللاتينية « الاله الذي يسير على الة »

والفكرة هنا ان القوى الجديدة لا تستطيع ان تكون فاعلة في الحياة بشكل كامل الا بعد التخلص من الشبح البرجوازي بقتله . وهكذا فموقف الكاتب عبر الرمز واضح هنا . وهو يختلف بالطبع عن الموقف الكافكوي وكذلك عن موقف عبدالستار ناصر في قصته المذكورة سابقا . وهذا الموقف يلمس ايضا في الكثير من قصص مجموعته الاولى (صهيل المرة حول العالم) .

واذا كانت هذه القصص تختلف بمواقفها ، فهي تشترك ككثير جدا من قصص الستينات في ان ابطالها مثقفون يعبرون عن جانب ضيق من الواقع الاجتماعي . والسرد ، كما هو شأن معظم قصص الستينات ايضا ، يديره الشخص الاول دائما فلا نستطيع ان نعرف حقيقة ما يدور في الواقع بشكل موضوعي،أي ان القارىء لا يرى ما يحدث بعينه بل بعيني البطل ، وهذا ما يفقدها الكثير من موضوعيتها ، وتنتهي هذه القصص غالبا دون ان يستطيع القارىء التحقق مما يجري على مستوى الواقع . ولعل هذا « العيب » الفني انما هو عيب هذه الطريقة التي تحاول المزاوجة بين الواقع والرمز من اجل الكشف في نهاية الامر عن صورة او فكرة واقعية ، اذ تفقد الموضوعة هنا الكثير من قوتها لاغناء الرمز ، فيما يفقد ذلك من واقعيتها وتأثيرها . ويجب الاشارة الى ان القصاصين العراقيين لم يلجأوا في هذه الفترة الى هذه الطريقة بتأثير من كافكا وحسب ، فقد كان الواقع نفسه آنئذ غاصا بمشاكله السياسية والاجتماعية ، ولذلك فقد كان طبيعيا ايضا ان تظهر الملامح الآنفة الذكر في القصة الستينية .

يلجأ القاص **موسى كريدي** مثلا في قصته **(عقدة النهار)** من مجموعته **(اصوات في المدينة)** الى تركيب الحدث بشكل يجعله ذا مستويين ، اجتماعي ورمزي ، الا ان ذلك افرغ القصة من محتواها الاجتماعي وافقر مدلولها الرمزي في نفس الوقت ، اذ يصعب تقدير فكرة الكاتب في النهاية ، فلا نخرج منها بشيء . ثمة شخص يبحث عن طبيب لزوجته فلا يجده ، وعند عودته الى البيت يجدها قد اختفت ، يقدر انها نقلت الى المستشفى لكنه لا يعثر عليها هنا بل يجابه برد لامبال من قبل المسؤولين ، هذا ما يبدو من الحدث للوهلة الاولى ، الا اننا نتلمس فيه ايضا تأثيرات الفلسفة الوجودية ، فالانسان هنا يعيش في مجتمع لا يفهمه سالبا منه اكثر خصوصياته (زوجته) التصاقا به . واذا ما حاول العثور على جواب لاسئلته وحيرته فانه كابطال كافكا سيقابل مسؤولين مخيفين يرتدون نظارات سوداء ، فيما يعصف الرعب ببطلنا . وعلى نفس النول ينسج كريدي قصته (موصدة هي الابواب بوجه الريح) من

نفس المجموعة ، هنا رجل لا يجد مكانا له للمبيت فيظل هائما في الشوارع ، وكما لمسنا ذلك في كثير من قصص الستينات فالرجل بلا اسم ، والمدينة بلا اسم ، والشوارع بلا اسم ، كل شيء مطلق هنا . بل ان هذا الرجل يجيب على اسئلة الحارس الليلي هكذا :

- **اعندك هوية ؟**
- **لا .**
- **من اين جئت اذن ؟**
- **وجهي مرسوم بوضوح .**
- **ماذا تشتغل ؟**
- **في الليل لا اشتغل .**

فالرجل كما نفهم هو رمز مطلق للانسان . والحدث له مستويان ، الاول واقعي ، والثاني كما نقدر من طبيعة الحدث : ان انسان العصر ، كما يذهب دعاة الوجودية ، يعيش في مجتمع صلد ، لا يستطيع ان يقيم فيه علاقات صميمية مع الاخرين .

ان كتاب الستينات وضعوا نصب اعينهم الكتابة « بصدق » دون شك ، وهذا نلمسه من التعرية الكاملة لشخوصهم القصصية . حتى ان الكثير منها لا يتحرج ان يصف نفسه باقذع الصفات ، هذا ما سنراه مثلا بالنسبة لابطال القاص عبدالرحمن الربيعي . الا انه فات عليهم كما يبدو الفرق المعترف به بين حقيقة الفن وحقيقة الحياة ، فتصوروا ان النقل المباشر عن الحياة هو الصدق الفني . ولذلك فهم غالبا ما كتبوا عن انفسهم بصدق ــ ربما ــ متصورين انهم سيخلقون بالتالي نماذج فنية صادقة ، وهذا ما جعل ابطالهم يتشابهون في كثير من الاحيان ، فابطال موسى كريدي مثلا الذين صورهم في مجموعته (اصوات في المدينة) لا تتشابه ملامحها الداخلية وحسب كشخصيات مثقفة ، بل ولها ظروف خارجية متشابهة ايضا ، فاذا كان بطله في (الظل والصدى) يعود الى فندقه بعد ملله من الطواف في الشوارع ، فانه في (موصدة هي الابواب بوجه الريح) يعثر اخيرا له على فندق بعد طواف طويل في الشوارع ايضا .

ولكن التنقيب في اصول هذا الانقلاب القصصي الذي بدات ملامحه تتضح في منتصف الستينات لا يدلنا على تأثيرات الفلسفات الوجودية والعبثية حسب ، بل ونلاحظ استمرار تأثيرات المدرسة النفسية التي برزت اثارها منذ الخمسينات في اعمال عبدالملك نوري كما ذكرنا في الباب الاول . فاذا كان جيل الخمسينات قد تعرف على اعمال جيمس جويس فحسب فان جيل الستينات قد تعرف ايضا على وليم فولكنر وفرجينيا

وولف وغيرهما من اقطاب المدرسة النفسية الذين ترجموا في الستينات . وهكذا فان (تيار الوعي) وجد الطريق الى اساليب الكتاب الجدد الفنية ، وهو ما استخدمه الحيدري وغيره في الكثير من قصصهم ، في طموحهم لكتابة قصص « عن لحظات شعورية لا عن شؤون واقعة »[9] كما فعل الحيدري مثلا في مجموعته (حين يجف البحر) . ومن مخاطر هذا الاسلوب ان السرد يتيه احيانا في مسارب ذاتية يصعب معها فهم او تفسير ما يحدث ، وهذا ما لاحظناه في قصة الحيدري (النافذة) من المجموعة المذكورة . فالكاتب يقدم منلوجا داخليا لشخص يعجز عن الرد على زوجته اللعوب ، فغالى بتصوير الحدث عن طريق تصوير انعكاساته في وعي هذه الشخصية حتى امتنع على القارىء استكناه ما يحدث في الواقع . كما ان المادة الباطنية الذاتية اذا لم تقدم في حركتها المتطورة كاشفة عن نقاط التحول في وعي الشخصية فانها تكون مادة ستاتيكية لوعي جامد او يدور في حلقة مفرغة فلا يصلح ان يكون وسيلة للكشف والعرض ، وهذا ما رايناه ايضا في قصص الحيدري (انسان وصرصار) ، (الشاحنة) ، (السرير) وغيرها . فوعي شخوصها ومشاعرهم تنتهي غالبا من حيث تبدا . ويتضح الاسلوب الاستبطاني عند الحيدري اكثر في قصته (الجزاء) من مجموعته الثانية (رجل تكرهه المدينة) . ولكن القاص يبالغ هنا في الغاء ابعاد الزمان والمكان بحيث تفقد اللغة دلالاتها ومعانيها احيانا . ونراه يدخل هنا ايضا اسلوبا جديدا ، شاع فيما بعد عند غيره من القصاصين العراقيين ، اذ نجده ينتقل في سرده من ضمير الى اخر ، فمرة يجريه على لسان الضمير الثالث ، ومرة اخرى ــ ودون تمهيد ــ يجريه على لسان الضمير الاول . الا انه لا يرقى بهذا الاسلوب الى مصاف الخلق الفني الاصيل ، فهو يخلو من حرارة التجربة ، ويبقى عنده تمرينا تطبيقيا حسب لما عرف من اسلوب فولكنر ، الذي كان يشتهر بين وسط القصاصين منذ منتصف الستينات .

لقد شاع استخدام المنلوج الداخلي او الطريقة الاستبطانية بين القصاصين العراقيين الى درجة كبيرة جدا . ولقد اتسمت هذه الطريقة بسمات مختلفة عندهم ، فنراها مثلا غنائية عاطفية كما هو الحال عند الربيعي ، لطفيه الدليمي ، سهيلة سلمان ، وغيرهم . ونراها ايضا تتسم بطابع صوفي كما هو الحال عند جمعه اللامي ، بينما نجدها عند محمد خضير ــ على ندرة استخدامها ــ تتسم بصرامة شديدة . ان هذه الطريقة طغت في القصة الستينية ، التجريبية بخاصة ، حتى خيل لبعضهم انها في حد ذاتها محتوى وشكل جديدان للقصة . فقد راينا عددا كبيرا من (القصص) لا يقدم اي شيء سوى تيار متدفق من الخواطر والانثيالات العاطفية التي لا يربطها قانون فني . خذ مثلا (الذي يتحدر في الارض) لحسب الله يحيى فهي ليست غير « كلمات حلوة مطرزة »[10] او (صوت امام الباب) ، (ظلال اللحظات) ، (موت الجفاف) لعبدالرحمن الربيعي من مجموعته الاولى (السيف والسفينة) فهي ليست غير خواطر هاو للادب . او (الاحتراق) لنفس الكاتب من مجموعته الثانية (وجوه من رحلة التعب) و (المصعد) من مجموعته الثالثة (المواسم الاخرى) فهتان لا اكثر من هلوسة . وهناك امثلة عديدة على ذلك . ولعل هذه الحرية التي اباحها قصاصو الستينات لانفسهم في استخدام هذه الطريقة اضافة الى اطلاعهم على تعريفات بالمذهب السريالي عن طريق التراجم هي التي قادتهم الى اطلاق مخيلتهم الى عوالم لا تحدها حدود فكان ذلك المنحى السريالي الذي لمسناه في بعض قصصهم ، ومنها (العين) للربيعي في مجموعته الاولى (السيف والسفينة) مثلا و (حين يجف البحر) من مجموعة الحيدري الاولى التي تحمل نفس هذا العنوان . ان البحر فيها رمز المراة كما نفهم ، فهنا رجل حالم يهرب من عالمه القاحل الى البحر لكن امراة تقابله على سطح الباخرة تعامله بنعومة بادىء الامر ثم تتلاشى « كحزمة الدخان » لانها لا تطيق الحلم مثل بطل القصة . وفي الجزيرة المنشودة تقابله نفس المراة ولكن بصورة بشعة . تحاول مد يديها لتطبقا على عنقه ، لكن البطل يفلح في القضاء عليها . والقصة بكلمات يعتقد فيها الفلاح والكتها الرحلة قصيرة معها ويكتشف ان المراة تحاول الاستيلاء على ذاته فيقاوم وينجح ــ هنا ــ في الافلات من هذا المصير . والقصة كما نرى تصدر عن تصور وجودي خاطىء لعلاقة الرجل بالمراة . فالحب ليس حربا بين مخلوقين كما يعتقد سارتر وكما يحاول الحيدري ان يؤكده في قصته هذه ، بل هو في اعتقادنا استجابة عميقة من طبيعة الانسان ؛ لحاجته للعودة الى الاخر بعد انفصاله عنه اثر ولادته فكأنه بذلك يكمل دورة الحياة . ومن الناحية الفنية لا تحقق القصة تقدما ملحوظا . وقد حاولت الاعتماد على حلم (سريالي) في تبرير شكلها المنفلت من حدود الزمان والمكان . ونحن لا نستطيع اعتبارها قصة سريالية كاملة على الرغم من ضبابية سطورها لانها تعتمد على تركيب منطقي يمنح النص شكلا وفحوى معينين في النهاية .

ولعل انتشار هذه الطريقة الاستبطانية في السرد بين الكتاب ، ساعدت ايضا ، الى جانب اكفهرار الجو السياسي وانسحاب الكتاب الى دواخلهم ، على اتسام القصة الستينية بطابع ذاتي واضح ، فاغلب شخصياتها كانت مثقفة ، واسقاطات لشخصيات الكتاب انفسهم .

وهذه السمة تتبدى بوضوح تام ربما في اعمال

عبدالرحمن الربيعي بخاصة . ان الربيعي اكثر اقرانه جميعا التصاقا بذاته ، فنحن نجد ظل هذه الذات في جميع قصصه تقريبا . ان معظم شخصياته مثقفة ، مهزومة ، تبحث عن الخلاص في المراة والمطلق . وهي تدرك تفاهتها بنفسها ، وفي ذات الوقت فهي طموحة مستعدة لسحق كل شيء من اجل الصعود ، والملاحظ ان المؤلف لا يدين مواقف ابطاله في الغالب ، بل ولا يحدد مواقفه هو كفنان ومفكر تجاهها ، ولا يمنحها الاستقلال الفني اللازم لتحيا كشخوص مستقلة عن خالقها . واذا بحثنا عن مفاتيح لفهم هذه الشخصيات نجدها مبعثرة في جميع قصصه فهي غالبا ما تفضي باعترافاتها وتصوراتها عن حالها بشكل مباشر . فبطله في (ظلال اللحظات) من مجموعته الاولى (السيف والسفينة) يقول : (كان في نيتي ان اتعامل مع الشيطان من اجل ان اعلو وانا اعرف ان اللعبة غادرة وان الحياة لا تؤتمن ولكنني لا اريد ان اعيش ضائعا، اريد ان اتسلق صوب الطابق الاعلى واريد ان تتأملني العيون باحترام وان ينهض الجميع عند قدومي ولا انزوي في المقاهي ككلب اجرب)(١١) كما يعترف بطله في (الصوت العقيم) : « ولذا اصبحت احترم من لا يحبونني فهم وحدهم يدركون حقيقتي التافهة » ويتساءل : « هل اعيد على اسماعكم نفاقي الاول ؟ » وتخاطب بطلة (موت الجفاف) حبيبها : « فانا بعد كل هذا الخوض في مستنقعك الاسن لم امسك بشيء ثابت » . كما يعترف بطله في (السيف والسفينة) : « انا رجل مأخوذ .. يرهقني السبق والطموح » . ويقول بطله في (الاحتراق) من مجموعته الثانية (وجوه من رحلة التعب)(١٠) : « انا المرهق العريق ، الشهيد القديم ، الملطخ ، السيء » ص٥٨ وبطله في (صوت امام الباب) من مجموعته الثالثة (المواسم الاخرى) : « اكبر مهرج كنت في المدينة » ص٣٠ وفي (جدار وملصقات) من نفس المجموعة : « تعرفني حتما ذلك المكفهر الذي يمارس لعبة التهريج تحت رحمة اليافطات الكاذبة » ص٨٩ . وفي (اثنان في مهمة خاصة) من نفس المجموعة : « انا رجل منشطر ، موزع الى الف جزء وكل جزء يدور في قذارة خاصة » ص٩٨ وهكذا يمكن الاستدلال بعشرات الامثلة الاخرى . والملاحظ ان ابطال الربيعي غالبا ما يفتقرون الى ملامح داخلية ــ غير ما ذكرنا ــ وخارجية خاصة تميزهم او يشتركون بها مع غيرهم بحيث يصلحون معها للدراسة كنماذج قصصية يمكن ان يلقى من خلالها ضوء على مشاكل الفرد والمجتمع، فهي لا تعبر الا عن معاناة ذاتية مغلقة بحيث ان دراسة هذه النماذج تكاد لا تقود الا لدراسة نفسية واحدة حسب تعاني من السقوط الاخلاقي والسياسي . وحتى الشخصيات النسوية لا يمنحها الكاتب استقلالها . بل ولا يصورها كما هي في الحياة ، انما يمارس معها نوعا من الاسقاط النفسي عليها لارضاء غرور الرجل في ابطاله فاغلبها ذليلة ، مسحوقة ، هائمة عشقا بمن تحب . فبطلته في (موت الجفاف) من مجموعته الاولى تعترف « لا الليل ولا الاحلام ولا صرخاتي المهزوزة تحررني منك » رغم انها تعرف بان حبيبها (نذل مريض) ص ٣٧ و « فارغ كالبطل » ص ٤٢ . وفي قصته « مرفأ في الليل الطويل » تصرخ غيرها وهي تعلم برحيل المحبوب عنها : « سابكي حتما ، ولو انني لم اعرف البكاء من قبل »(١٢) كما تصرخ غيرها في (اثنان في مهمة خاصة) : « اياك وان تقربني فليست لي القوة على مقاومتك ، وبمجرد ان تضع يدك على كتفي سأسقط بين يديك »(١٣) وهناك العديد من هذه الامثلة .. وهكذا يأتي الكثير من قصصه محصورا في عالم الذات المغلق ، المقطوع الصلة تقريبا بجذوره الاجتماعية والسياسية والفكرية . وهذا ممكن الفهم في وقت تلقت القوى الوطنية فيه ضربة شديدة وتوالت الخيبات والسقطات السياسية ، وفقد الكثير من الكتاب الارتباط بالحركة التقدمية مما افقدهم امكانية رؤية افاق التطور اللاحق للحياة ، وهكذا اتسم ادبهم بالتشاؤم وفقدان الثقة بالتقدم الاجتماعي .

وكما انه نادرا ما يحدث لابطال الربيعي تحول في الوعي اذا ما اخذت قصصه على انفراد ، فهم يظلون في نهاياتها كما كانوا في بداياتها ، فان الملاحظ ايضا ان وعي ابطاله لا يتطور على امتداد قصصه جميعا ، فيما كتبه حتى نهاية الستينات على الاقل . فان ما يشغل الكاتب كما يبدو هو غير مسألة وعي الواقع وحركته ، انما التعبير عن تجارب صغيرة ، بصور قلمية صغيرة ، لا ترى فيها موقفا وفكرا خاصين بالكاتب . بل ان البحث عن بطل ايجابي بين ابطاله ــ الذين هم بلا بطولة فعلا ــ لا يقود الا للعثور على نموذجين او اكثر قليلا ، كعباس في (المواسم الاخرى) من مجموعته الموسومة بهذا العنوان ايضا والشهيد المقاتل في (رجل على الاكتاف) من نفس المجموعة . الا ان عباسا بطل من الماضي يتحرك في واقع تغير واصبحت له في الستينات صورة معقدة مغايرة لما كانت عليه في فترة حدث القصة بحيث انها تبدو لنا حتى في ذلك الحين ساذجة لا قيمة فنية لها . واما الشهيد في القصة الثانية ففيه من الصفات الرومانتيكية ما يجعل فعله يتساوى في النهاية بلا جدواه (في القصة بالطبع ، فموته لا يؤثر في الناس كما نفهم من كلمات القاص غير ان ينتشروا « هائمين طافين كالاشرعة المبحرة فوق سطح المدنية الرمادي دون ان يمنحوا الزمن بحضورهم حرارة الاغاني والاناشيد ») مع فعل الشخصية الثانية في القصة ، السلبية ، التي تحمل هي الاخرى من الصفات الرومانتيكية ما يجعل انعطافها في النهاية نحو الايجاب غير ذي شأن ، فان خاتمة القصة المفتوحة (وامتلات

برائحة المطر والاشجار والشطان . واخذت امشي) التي تذكرنا بالخاتمة الشهيرة لـ (وداعا للسلاح) لهمنغواي . لا تصبح نقطة تحول رئيسة في جوهر الحدث ووعي الشخصية كما اراد لها المؤلف . فنحن لا نرى ماهية هذا التحول . في الوقت الذي اراد الربيعي ان يفهمنا ربما (من العنوان الهامشي : الميلاد) بان بطله قد هجر ذاته اخيرا وانتمى الى معسكر الثورة وقد حفزه استشهاد صديقه على ذلك . وهكذا فأن تصعيد المزاج الرومانتيكي لدى القاص قد اخل الى حد ما بفنية القصة، اذ اسقطها في تناقض فكري بين ما اراد الكاتب ان يقوله وبين ما قاله فعلا في نهاية النص . كما ان ذلك المزاج الرومانتيكي قد جعل قصته تنزلق ايضا في منحدر خطابي حاد ، اذ يقول مثلا : « ووجهه الباسم الذي يعلو الصفحة الاولى من الصحيفة وحده الوريث الجاد لكل التطلعات المزروعة في رحم ارضنا المستلبة التي ستتمخض عن الشروق الاكبر الذي ينسف الكذب والجسور والاحلاف وينذ حتى الاخير فجيعة الاستلاب الثقيل التي تسحق الرؤوس العذراء » (١٤) ..

المثقف كما ذكرنا اصبح البطل الرئيس لمعظم اعمال القصاصين العراقيين في فترة الستينات ، ظل حتى بعيد الهزيمة عام ١٩٦٧ خال من الفعل والحركة ، برغبة منه او بقسر من الظروف المحيطة التي عطلت فيه ارادة الفعل ، وهذا ما جعله منزويا في داخله ، معزولا عما حوله . والملاحظ ان هؤلاء الابطال المثقفين لم يكونوا معطلي الحركة في المجتمع وحسب ، بل وفي حياتهم الروحية الداخلية ايضا . كما ان الكثير من هؤلاء كانوا يقدمون من غير اطارهم الاجتماعي ، بل ومن غير بناء نفسي ، فنحن نكاد نجهل عنها كل شيء تقريبا ، وهذا الامر لم يتم مصادفة في اعتقادنا ، بل سعى اليه قصاصو الستينات ربما هادفين من وراء ذلك الى تصوير (الانسان) بوجه عام ، وليس الانسان الذي يعيش في بلد محدود وفي وقت معلوم ، ويحمل صفات نفسية وخارجية معينة ، وهذا ما جعلهم يقدمون ابطالهم في اغلب الاحيان حتى دون (اسم) خشية ان يتحول انتباه القارىء كما يبدو الى صفات محدودة فيه فينتقل فهمه لها من المطلق الى المحدود . هذا ما فعله الربيعي مثلا في (الكلب) وغيرها من مجموعته (السيف والسفينة) ، وفي (الاحتراق) وغيرها من مجموعته (وجوه من رحلة التعب) ، وما فعله موسى كريدي في (دوار وثلج في نهار قصير) وفي (الظل والصدى) وغيرهما من مجموعته الاولى (اصوات في المدينة) ، وما فعله حسب‌الله يحيى في (الخائن) و(الورود والقتلى) وغيرهما من مجموعته (ضمير الماء) ، وما فعله سركون بولص في قصته (الملجأ) ، وما فعلته لطفية الدليمي في (الطرقات الحزينة) وغيرها من مجموعتها (ممر الى احزان الرجال) ، وغير هذه الامثلة هناك الكثير .

ان عدم تحديد الخلفية الاجتماعية للشخصية القصصية ، اضافة الى عدم تركيبها كنموذج فني ، وفقدانها لبناء نفسي يمنحها دما ولحما ، يجعلها تبدو مجرد اصوات تنقل افكار الكاتب وحسب . وهكذا فأن عدم حيازة الكثير من شخصيات القصة التينية على هذه الشروط الفنية ، فوت الفرصة لتصوير المجتمع العراقي في تلك الفترة الحرجة من تاريخه الحديث . كما ان تصوير تلك الشخصيات خارج اطر علاقاتهم الاجتماعية جعل خذلانهم وتوحدهم لا يظهران على حقيقتهما كنتاج لمجتمع ونظام ما قبل هزيمة ١٩٦٧ .

الا ان محاولات الكتاب التجريبيين الشباب للخروج من اطر القصة التقليدية بتحوير مفهوم (الشخصية) القصصية كانت تأتي احيانا ببدع ذات قيمة حقه . ان جمعة اللامي مثلا لم يسع لتحقيق ذلك الخروج عن طريق تغيير التركيبة cxoha العادية للقصة ، بل انه عمل على تغيير مجمل نظرته الى الاشياء ، وبضمنها مفهوم (الشخصية القصصية) فالليل على سبيل المثال في قصته (الليل في غرفة الانسة م) من مجموعته (من قتل حكمة الشامي ؟) ليس وقتا وحسب انما هو شخصية لها استقلالها وحضورها المادي والنفسي في وعي بطلته وهذا يبدو منطقيا للقارىء ايضا . فهذه الفتاة لاتمارس طقوسها السرية الا بحضور الليل الذي يلهب مخيلتها بشتى الصور الجنسية . فهو اكثر من وقت هنا ، واكثر من رمز للرجل الغائب . ومع حضوره المادي والنفسي يصبح في القصة شخصية من شخصياتها تفرض نفسها من داخل القصة لايجاد مكان لها في شكلها الخارجي . فهو يدخل في حوار حقيقي مع البطلة .

« قالت الانسة م :

ـ لقد هدات الان .. الا نستطيع ان نتحدث

سالها الليل :

ـ عن اي شيء ؟

قالت الفتاة : عن اي شيء ، المهم ان نتحدث .
قال الليل : قبل ساعات ، كعادتي كما تعلمين ، كنت خاضرا مع الناس ، فشاهدت الملايين يموتون بشكل غريب .. » (١٥)

ويمضي الحوار بينهما شائقا . مقنعا القارىء بدور (الليل) كشخصية حقيقية في تقرير ما يحدث .

بل ان اللامي يعمد ايضا الى اختيار طائر خرافي

كشخصية فاعلة لقصته (من مذكرات طائر ليلي) من نفس المجموعة ، لتقديم رؤيا سوداوية شاملة عبرها لربما كانت الشخصيات التقليدية لتعجز عن تقديمها ، فها هو طائر له رأس انسان يهاجر الى مدن الجليد بعد ان لم يستطيع « قبول مضايقات الليل » ليمارس هناك لعبة « التاريخ القديم » المسلية . ان هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ تركت ردود فعل متباينة في نفوس الكتاب اذ انبرى معظمهم – كما سنرى عند التطرق لمواضيع القصة الستينية – يستنهض الهمم بقصصه ، كما فعلت ذلك لطفية الدليمي ، وسهيلة سلمان ، وغيرهما . ولكن البعض الاخر سقط في وهدة اليأس ، ولم يبق امامه الا الانسحاب الى ملاجيء بعيدة ، ولعل هذا الاحساس كان وراء طائر اللامي الخرافي في هجرته الى مدن الجليد . وهذا الموقف لا ينسحب على جميع قصصه فقد رأينا قصة (ابراهيم العربي) من نفس المجموعة تمتاز بروح متفائلة ، وملاحظة تأريخ كتابة هاتين القصتين – حزيران ١٩٦٧ بالنسبة للاولى ، وتموز ١٩٦٨ بالنسبة للثانية – يشير الى فاعلية الاحداث في تحديد مزاج الكاتب ، وبالتالي تحديد موقفه الفكري في قصصه . فاذا كانت هزيمة حزيران ١٩٦٧ قد تركت في قصته عن الطائر الخرافي اثرا مرا ، فان قيام ثورة تموز ١٩٦٨ في القطر تركت عنده اثرا طيبا ، كما يبدو من قصته (ابراهيم العربي ؟) .

ان اسقاط الاهتمام بالتركيب النفسي والمكانة الاجتماعية للشخصيات يجعل سلوكها وحدثها فاقدين للتبريرات والدلالات ، بل انه يجعل سيل الخواطر المتدفق من وعي الشخصية غير مفهوم لاننا لم نتعرف كما ينبغي على الشخصية المتحدثة . في (الظل والصدى) لموسى كريدي ،من مجموعته (اصوات في المدينة) يجري الحديث على لسان الضمير المخاطب ، وهو لا يختلف هنا عن الضمير الاول ، كما لا نشعر ان الشخصية القصصية قد حققت استقلالها عن ضمير الكاتب نفسه ، وهذا غالبا ما نصادفه في القصة الستينية ، لاحظ ايضا (اهتمامات عراقية) مثلا للامي وغيرها من مجموعته (من قتل حكمة الشامي ؟) بل ان الشخصية القصصية هنا تزاح الى جانب احيانا ليتدخل المؤلف بنفسه معلنا عن صوته هنا وهناك ، كما وهنا صوت اخر هو هاجس داخلي في ذهن المؤلف مضاد لصوته يحضر ايضا ، ولكن ان كان اللامي يفعل هذا متعمدا كطريقة فنية يستعملها للتأثير على قارئه مؤكدا بهذا الفرق بين صوت الكاتب نفسه وصوت شخصاته فأن قصاصين اخرين يجرون السرد بضمائر مختلفة ، وينتقلون بينها بحرية غير محدودة . دون ان نشعر ان ثمة فرقا محسوسا يطرأ على موضوع السرد او في زاوية الرؤية ، اثناء ذلك . وقد استمر هذا الحال في السبعينات ايضا بعد نضج التجربة القصصية للشباب ، ففي مجموعة قصص (موت المغني الذي ذكرنا برائحة البنفسج) لمحمدعبدالمجيد يستخدم الكاتب ضمير المخاطب بطريقة لاتحكمها ضرورة فنية كما نرى ، فبالامكان استبدال هذا الضمير بضمير المتكلم مثلا ، او العكس ، فلا يتغير شيء في بنيان القصة .

نصل الى القول بان الكتاب التجريبيين في الستينات صوروا الواقع في اعمالهم بطريقة ذاتية غالبا ما كان الواقع يبتعد معها عن حقائق الحياة ، فكأنهم ابدلوا مهمة الفنان في محاولة تصوير الحياة بشكل موضوعي بعرض عواطفهم وافكارهم الخاصة ، هذا مالمسناه في اعمال الحيدري ، عبد الستار ناصر ، الربيعي ، كريدي ، وغيرهم . وهذا ما يميز كما هو معروف اغلب الاتجاهات التحديدية في الادب والفن كالرمزية ، المستقبلية السوريالية ، التجريدية ، وغيرها . كما ان تلك الاعمال نجدها مجردة من النمذجة Tunu3ay2 والتعبير عن طموحات انسانية عامة . فالذاتي هنا يعبر عن ذات واحدة حسب هي ذات المؤلف في الغالب ، او هي ذات مصابة بتشويهات نفسية في كثير من الاحوال تحت ضغط الظروف والواقع فنحن نكاد لانعثر عندهم الا على القليل من الشخصيات القصصية النموذجية . فان قصاصي الستينات اسقطوا حالتهم على الانسان عموما ، واعتقدوا وهم يصورون ازماتهم الشخصية بهذه الطريقة الذاتية انما هم يعبرون عن ازمة عامة « عندما يفقد القصاص الصلة بينه وبين ماحوله يشعر انه منفي . ويتحول انطباعه – من مجرد انطباع – الى موقف من العالم . لذلك وجدنا ان القصة العربية ، هي في اغلبها قصة مثقفين لاقصة مئة مليون عربي (١٦) » . وكما سعى القصاصون التجريبيون الى تعميم on,alymu3ay2 شخصياتهم عن طريق تجريدها من اسمائها وبنائها النفسي وموقعها الاجتماعي ، كذلك جعلوا احداث قصصهم – ان وجدت الاحداث – تدور في اماكن غير محدودة . بل انهم قليلا ما التفتوا الى الطبيعة ، والى تفاصيل فنية اخرى كالبورتريت مثلا ، او وصف مكان الحدث ، او تحديد زمنه . فكأنهم كانوا يريدون بذلك تأكيد استقلالهم المطلق الكامل عن الواقع . لقد اعتقدوا ، حالهم حال التجريديين ، ان تفرد الانسان وصل درجة من الخصوصية بحيث لم يعد معها وجود لافكار وحقائق انسانية عامة ، فكل شيء نسبي ، هذا ما يفهم من عدم العثور على شخصيات قصصية نموذجية ناضجة عندهم وهذا ما يجعل ادب التيار التجريبي في رأينا متناقضا في ذاته ، منقطعا عن الحياة ، لامهام له فيها سوى التعبير عن جانب ضيق من ازمة اجتماعية كبيرة .

ان الذاتي والموضوعي مندمج في ادب محمد خضير بشكل يمكن تسمية الاتجاه القصصي المميز لهذا الكاتب بـ (الموضوعية الذاتية) ان امكن. لقد ضم التيار التجريبي اتجاهات فنية متعددة ، سريالية ، رمزية ، عبثية ، بل وواقعية ايضا ، وغير ذلك . ولقد توزع اغلب كتاب هذه المرحلة بين هذه الاتجاهات فلم يركن احدهم في الغالب على اتجاه واحد معين ، فقد كانوا يحاولون اكتشاف ذواتهم الفنية في تجريب مختلف الاتجاهات والاشكال . غير اننا نلمس لدى محمد خضير استقرارا على اتجاه يكاد ينفرد به . العالم في منظاره ، وكما يصفه القاص نفسه : « عالم مبتكر ، عالم استثنائي ، وعلاقات جديدة غير نمطية ، ولمنح هذا الواقع اكبر قدر من العمق والخصوصية كان لابد من عزل قطاعات واقعية من التكتل البشري في امكنة معينة ذات اجواء خاصة ومعتنى بها ، يمكنها ان تخلق توازنا مع الواقع الخارجي ، الا انها ليست بديلا له ، بل كشفا وادانة ونقدا (١٧) » . ولهذا السبب نجد محمد خضير يعني عناية مفرطة بالوصف حتى ليكاد يكون المركز الرئيس في قصصه ، بل يكاد يصبح هنا الدعامة الاساسية التي تقوم عليها قصصه تعويضا عن الحدث في القصص التقليدية . وكما هو معروف فان هذا النوع من القصص كان قد شاع في الغرب ، وفي فرنسا بالذات ، منذ فترة طويلة :

« Over the past ten years readers have had time to be come familiar with the idea that the french nouveau roman dose not « tell astory »

يتناول محمد خضير المكان واصفا اجزاءه بدقة فائقة ، محاولا تحديد موضع كل شيء نسبة الى غيره . قصة (التابوت) مثلا من مجموعته (المملكة السوداء) مكونة من قسمين ، الاول منها وصف محض لقاعة في محطة . وقصة (القطارات الليلية) من نفس المجموعة مؤلفة من ثلاثة اقسام ، الاول منها وصف ايضا لقطار . الا ان القاص يفعل كل هذا بالطبع لقصد فني يلجأ اليه الكاتب لاستحضار عالمه الاستثنائي ، ولتأكيد فكرة معينة ـ وهو في هذا يذهب نفس مذهب الكاتب الفرنسي الان روب غرييه الذي برز في الستينات ايضا وكان له تأثير نتلمس بعض آثاره في اعمال محمد خضير نفسها ـ فالموضوع عندهما (الشيء) يتمتع باستقلال ذاتي عن مشاعر الانسان ومفاهيمه . انه وجود قائم بذاته لا يخضع لاسقاطات وهمية من جانب الانسان . ولكن اذا كان (الشيء) في قصص غرييه يتمتع بموضوعية تامة يكفمعها الخارج عن ان يكون ديكورا ترتسم عليه احاسيس الانسان ، لان غرييه لا يعترف بها اساسا ويراها « نوعا من الغرور البشري الذي يريد ان يخضع الوجود الكوني لمشاعره » (١٩) ولكن هذا النوع الادبي الذي تزعمه غرييه في حينها كان قد ادين حتى على ايدي المنظرين الغربيين انفسهم :

«Pobbe - Gillet's faultas awriter lies percisely in the rather naive applicalion of philosophical attitude to aliterary practice».

ولكن (الشيء) في قصص محمد خضير ، ورغم استقلاله الموضوعي عن وعي الشخصيات في الغالب ـ انظر قصة الشفيع مثلا من المجموعة المذكورة اعلاه ـ يستغل في كثير من الاحيان ايضا للاشارة الى افكار معينة « ازاحت ستارة النافذة المطلة على الحوش وفتحت درفتها فارتسم النور الخارجي للنهار على ارض الغرفة بشكل متوازي اضلاع متخلخل يشير احد رؤوسه المدببة لفرجة قدميها .. »(٢١) فالنور الخارجي هنا هو نور وحسب ، ليس بهيجا وليس مضجرا ، أي لا علاقة له بمزاج البطلة . انما يشير احد رؤوس متوازي اضلاعه الى مكان معين اراد الكاتب الاشارة اليه للايحاء بفكرة معينة ، (فالشيء) الان اذن يوجد نسبة لانسان ، يرى فيه انعكاسا لافكاره . وبذلك يفقد استقلاليته خلافا لرغبة المؤلف ، فينتفي بهذا الاساس الفلسفي ـ الفني في الغالب لعنصر الوصف ، وفي الحالات التي يقدم فيها القاص (اشياءه) على انها مستقلة عن وعي شخوصه يصبح الوصف عبئا على قصصه في كثير من الاحوال ولا مكان له في السياق العام ، وبالامكان حذف مقاطع طويلة منه دون ان يتغير شيء في القصة . وهذا يمكن ملاحظته بوضوح في قصصه (المئذنة) ، (امنية القرد) ، (الاسماك) وغيرها من مجموعته (المملكة السوداء) .

واذا كان محمد خضير يسعى في مضامين قصصه في الغالب ، وعلى طريقة غريبة ، لتأكيد ان العالم المستقل عن وعي الانسان لا ينطق بشيء غير وجوده ، فانه كقاص يسعى ايضا من ناحية الشكل لتأكيد ان شخوصه لاتنطق كذلك بغير اصواتها فهي مستقلة عنه ، وهكذا يعمد لتأكيد هذا الاستقلال الى استخدام (عين الكاميرا) كطريقة فنية يرصد من خلالها حيواتهم ومصائرهم ، وهذا الاسلوب شاع بين الشباب في الستينات بتأثير من همنغواي . الا ان محمد خضير استقر عليه وبرع في استخدامه ، حتى كاد الكثير من قصصه ليبدو اشبه بسيناريو جاهز للاخراج السينمائي ، وهكذا فنحن لانرى المخرج ، ولكن الممثلين يتحركون بايحاء منه ، فاستقلال الممثلين نسبي هنا ، هذا هو حال أبطال محمد خضير . ان

(عين الكاميرا) تصاحب شخوصه في(المئذنة)، (امنيةالقرد)، (نافذة على الساحة) ، (المملكة السوداء) وغيرها من مجموعته (المملكة السوداء) . فترصد احاديثهم ، وترحل معهم الى الماضي . الا اننا نشعر بأن هؤلاء الشخوص ليسوا غير دمى في ايدي الكاتب . انه لا يعبر عن افكاره بشكل مباشر كما فعل زملاؤه ، انما يبثها على السنة شخصياته التي تبدو من الخارج فقط وكانها تتحرك باستقلال تام ، ولكنها من ناحية الجوهر لاتفعل الا ما يشير به خالقها ، ومن هنا فقد راينا موضوعيته تصطبغ بهذه الذاتية المقنعة . كما ان هذه (الكاميرا) تبدو احيانا وكانها تفقد توجيه ممسكها فتاخذ دون اختيار تسجيل ما لا ضرورة له لبناء القصة ، كما في (الاسماك) ، (الشفيع) ، وغيرهما من المجموعةالمذكورة، وهذا ايضا ما دفعنا للقول ان بالامكان حذف مقاطع طويلة منها دون ان يتاثر السياق العام .

يعمد القاص في بعض الاحيان الى تقطيع مشاهد قصصه ، فيجعل احداثها متوازية او متعاقبة ، مما يشكل ذلك شكلا فنيا ضروريا لايضاح مداخلات الحدث وفكرته . في (القطارات الليلية) من نفس المجموعةهناك حدثان متوازيان لموضوع واحد : الانتظار . احدهما يجري في الواقع ، والاخر في الذاكرة . فيكملان بعضهما بعضا . وفي (التابوت) هناك صورتان متعاقبتان قاعة ملأى بالتوابيت ومقهى خالية من البشر ولكنهما يتحدان في النهاية في صورة واحدة غير موحية . ان هذه الاساليب الفنية : The Superimposed Narratire mpueu 61 النظر الى حدث واحد مرارا وتكرارا من زاوية واحدة.و Fold in Technique Streams of coniousness تيارات من الوعي تجري في صفوف متوازية .و The Flash Backs الارتجاعات الفنية وغيرها ، والتي عرفها الغرب من قبل ويستخدمها محمد خضير حسب اجتهاده تقود احيانا الى نقيض هدفه : الكشف والادانة والنقد . فنحن نرى انها في النهاية لا تكشف عن الواقع بل تعتم عليه ، وبالتالي لا تدينه ولا تنقده .

يبدو لنا ان من التناقضات التي حفل بها الواقع الادبي في الستينات ان معظم القصاصين الشباب كانوا تقدميين بافكارهم ، وهذا ما تلمسناه من تصاريحهم وافكارهم المباشرة بين سطور قصصهم الا انهم كانوا يتخلفون في كثير من الاحيان عن التعبير عنها بطريقة فنية ضمن الاشكال الجديدة التي طمحوا لابتكارها . فنحن لانعرف على وجه اليقين ما الذي يريد محمد خضير مثلا ان يقوله في معظم قصصه ، ولا نملك ازاءها الا الافتراض والتقدير وبذا تبتعد كثيرا عن اهدافها . بل اننا اذا تتبعنا مواقف هؤلاء الكتاب الفكرية من خلال نتاجاتهم نجدها في كثير من الاحيان متناقضة ، متعارضة ، فهم لم يرسوا رؤاهم على اسس ثابتة او متطورة في خط صاعد واحد . فلو ترسمنا مثلا مواقف محمد خضير في قصصه ككاتب لوجدنا انها لا تشكل موقفا اساسياواحدا متطورا تجاه الانسان والحياة . بينما ذهب الناقد غالب هلسا الى ان ثمة « موقف واحد يشمل جميع قصصه، تكشف عنه كاملا حينا ، وفي حين اخر تكشف عن احدى زوايا الموقف ، ويتلخص ذلك الموقف في المراة التيتجلس في انتظار رجل غائب لا ياتي .. واذا جاء فان الوضع ـ الانتظار والرغبة ـ لا يتغير كثيرا(٢٢) ان هذا الوضع (الانتظار والرغبة) وعدم تغيره ليس هو موقف الكاتب الاساسي في نظرنا بل هو حالة الوجود البشري كما يتصوره القاص ، اما موقفه ، والاصح مواقفه تجاه هذا الوضع فنجدها تختلف بين قصة واخرى وان كانت تجمعها في كثير من الاحيان حالةواحدةهي : **الوحدة**. وليس عبثا ان تكون هذه الحالة او الموضوعة هي اول مايستلفت انتباه محمد خضير وفاتحة قراءة له لـ (طاعون) كامو، وهو الذي نادرا جدا ما يكتب غير القصة ، فيقول عن مؤلف الطاعون : « انه يشبه في حدة وعيه بالاحداث .. وباء يزيد من وحدتنا ويأسنا الانسانيين .. ويدفعنا الى مقاومة مسبباتهما »(٢٣) .

ان بطلات قصصه في (المئذنة) ، (امنية القرد)، (نافذة على الساحة) ، (حكاية الموقد) ، مثلا ، هن نساء متوحدات ولكن اسباب توحدهن تختلف ، ففي القصة الاولى ثمة اسباب اجتماعية تقف وراء توحد البطلة : « سنة كاملة حبست فيها تنتقل بين السرداب وغرف البيت ، بين جدران من الريش تحجب عنها الاصوات المبهجة والحياة الصاخبة المتلاحقة) . بينما بطلة (امنية القرد) بالتوحد بسبب من الاستلاب الطبقي والخوف من المستقبل لخلوه من الضمان والامان:«وصرخ الصوت القادم من قعر السلم : ـ مرمر ! كفي عن الشكوى .. جسدي انا ايضا . ماذا تظنين ؟ ان قدمي متورمان ، وستفجر ماكنة الخياطة دمي يوما ما انها تنتفخان بسرعة وترعبني خيالاتي في ان اصبح مقعدة » . فحال بطلتي (امنية القرد) واحد الا ان احداهما تجابه مصيرها عاريا فيما (تدفن) الاخرى راسها كي لا تواجهه بين ركام الاشياء الصغيرة التي تحب جمعها . ونجد الفقر يكمن وراء توحد بطلة (نافذة على الساحة) ، والحرب وراءه في (حكاية الموقد) ، (تقاسيم على وتر الربابة) ، (القطارات الليلية) . فتوحد ابطال محمد خضير ليس توحدا ميتافيزيقيا ، كما يبدو حال توحد الكثيرين من ابطال قصص الستينات ، بل هو توحد مرهون بظروف اجتماعية معينة .

غير ان موقف القاص وابطاله تجاه هذه الظروف نجده يختلف بين قصة واخرى ، ولكن هذا الاختلاف لاينبع من اختلاف ظروف الابطال فيكون استجابةطبيعية

لها ، بل انه ينبع في راينا من اختلاف وتناقض في رؤيـا الكاتب فهو لا يدع شخصياته في نهاية المطاف تتصـرف بشكل واقعي مستقل . ولذلك نرى مواقفه متفائلـة ايجابية تارة ، ومتشائمة سلبية تارة اخرى ، في(المئذنة) يقلب القاص نوازع الخير في نفس بطلته فيجد لها في ابنتها سلوانا من هموم الدنيا وتعويضا عن شعورها بالوحدة. وفي (نافذة على الساحة) يمنح البطلة شيئا من الامل ، فالحياة في الخاتمة تظل « شفافة رائقة في الاعالي رغـم اشتداد رائحة الطين » ولكن القاص يضع بطلتـه في (امنية القرد) امام اوهام شاذة دون ان ينير لها الطريق لوعي هذه الحالة . بل ان فانتازياه لا تعرف حدودا في (شجرة الاسماء) من نفس المجموعة ، فهي هنا ضالته لا يحكمها خط مركزي واحد ، يقدمها كموضوعة بحـد ذاتها وكبديل لرتابة الحياة اليومية المعتادة ، فهي قصة ضد المجتمع . شخصيتاها تتحدثـان بمخيـلة ولغـة القاص نفسه ، وهذه السمة من العيوب التي كادت ان تتسم بها قصة الستينات عموما كما ذكرنا . وهكذا نجد ان هذا التناقض في مواقف القاص يشير الى عدم رسوخ موقف ايديولوجي اساسي ثابت عنـده ، او ان مغامرة التجارب الشكلية تقود الى افراغ العمل الفني من هـذا الموقف في حالة توفره لديه . واذا كانت شخصيات غيره من القصاصين هي في الغالب اسقاط لشخصية واحـدة هي شخصية القاص نفسه كما راينا ذلك عند تناولنـا للربيعي والحيدري مثلا ، فأن شخصيات محمد خضـير في الغالب تتسم بالغرابة والشذوذ . ان الشخصيـات الغريبة والشاذة موجودة في كل مجتمع ولعلها بالنسـبة للقاص اشبه ببؤر تتجمع فيها شتى التناقضات ممـا يتيح له من خلالها كشف الكثير مما يخفي في اعمـاق المجتمع . الا ان غرابة وشذوذ شخصيات محمد خضـير في اعتقادنا ليست من نتاج المجتمـع العراقي الحافـل بدوره بمختلف انواع هذه الشخصيات ، انما هي نتـاج ذلك (العالم المبتكر الاستثنائي) الذي يؤمن به القـاص والذي يحاول استحضاره جهده في قصصه ، فحوارات كالتي تدور بين شخصياته في (الارجوحة) من مجموعته المذكورة ، وكذلك (شجرة الاسماء) (المملكة السـوداء وغيرها . لايمكن ان تقنع احدا بانها حوارات تجري بين عراقيين . في الصفحة الثمانين نقرا مثلا :

اسمع امي تصيحني . ها هي تفجر فتخاطب الكلب النائم فوق عتبة الباب . انها تخبره اني بنت قبيحة .. وراسي مليء بالنمل . اخبرت الكلب باني مسكونة .. تتمنى لو اني خلقت حيوانا .. آه .. بدات تقول اشياء غريبة .. كفى .. كفى . لا احب سماعك ياامي .

ورفعت راسها عن الصخرة ، وقالت :

ـ امي تشبه سمكة الجري . اتحزر من الذي يسـكن هذه الثقوب ؟

ـ حيوانات الماء . انها نائمة الان وتستيقظ حين يدخلها الماء . ماذا وجدت في الساحل ؟

ونقرا في الصفحة الخامسة والخمسين بعد المئة ، عن فتاة تسأل عن ابيها الذي لم يعد من الحرب :

ـ اين ذهب ؟ كان معي يؤرجحني .

ـ لقد اختفى الان . حين تفتحين عينيك يختفي .

ـ اين ؟

ـ لنبحث ياحليمة . اتسلق النخلة ؟ كلا . والا رايناه . هل غاص في الماء ؟ لا . والا اختنق اذا مابقي طويلا تحت الماء . آه . اتعرفين اين ؟ في تلك الحقيبة .. اترينهـا يا حليمة ؟

ـ اية حقيبة ؟

ـ تلك في الضفة الاخرى . الحقيبة المعلقـة فـي الدراجة ..

ـ الحقيبة الصغيرة ؟ كيف تسع جسده ؟

ـ ولكنه كالدخان . تذكري يا حليمة انه كالدخان

ـ لم اره جيدا . كنت . في حضنه .

هذان الحواران يدلان ايضا على طبيعة عـالم محمد خضير الاستثنائي ، مما يجعـل قصصه باجوائها الغريبة تبدو اقرب الى القصص المترجـم منها الى قصص عراقية . غير ان ما يخلع عليهـا الطابع العراقي الصميم ذلك الوصف العميق الدقيق الذي يصف المؤلف فيه الديكور الخلفي لقصصـه الذي قلما يحظى بالاهتمام المطلوب من قبل قصاصي الستينات ، بل انهم اسقطوه من اهتمامهم عامدين لاسباب منها انهم تصوروا انهم سـيجعلون مـن ابطالهم بذلك ابطالا عالميين فقد كانوا يطمحون الى الكتابة عن الانسان عموما لا عن الانسان العراقي بالذات كمـا قلنا. ولكن محمد خضير اذا كان قد نجح في تقديم البيئة العراقية في قصصه بطريقة مؤثرة فانه لم يصب ـ في اعتقادنا ـ نفس النجاح بتقديم شخوص عراقية لها ملامحها النفسية المشروطة ببيئتها الاجتماعية ، خذ شخصياتـه من (شجرة الاسماء) ، (الارجوحة) ، وغيرهما .

ان شخصيات محمد خضير كما قلنا هي نتـاج (عالم استثنائي) وهي مشدوده اليه بقوة ، ويمكن ان نلمس اثار هذا العالم في الملامح الروحية لهذه الشخصيات دائما ، فهي تتصرف وتفكر بدفع منه ، وهذا ما يجعـل اعماله تتسم بطابع واقعي الى حد ما ، واذا ما كان الكاتب يشير ، او يلمح للاسباب المادية التي تقف وراء حالات ومصائر ابطاله ، فان اعماله تتخذ طابعا اجتماعيا ايضا ، بخاصة قصصه التي تشكل الحرب خلفية لها (القسم الثـاني الثاني من مجموعته) (المملكة السوداء) ولكنها تكـاد

تفقد هذا الطابع عندما يوغل الكاتب في البحث عن « العلاقات الجديدة غير النمطية » كما يفعل في (شجرة الاسماء) مثلا .

ان اعمال محمد خضير تمتاز بقيمة فنية عالية بلا شك تتضح في هذا الربط المحكم الذي يشد شخوصه المتفردين بعلاقات جديدة غير نمطية الى عالمهم المبتكر الاستثنائي ، الا ان قيمها الفكرية تتفاوت حسب ابتعادها او اقترابها من الهدف الذي حدده القاص بنفسه لها : الكشف والادانة والنقد .

نرى ان الصراع بين التيارين التجريبي والواقعي في القصة الستينية لا يتضح بوجود فريقين من الكتاب ، كل منهما يدين بقيم جمالية وفكرية مختلفة ، وحسب . بل وبظهور ملامح هذا الصراع في اعمال الكتاب التجريبيين ، والواقعيين ايضا كما سنرى . والملاحظ ايضا ان الكثيرين من كتاب الستينات التجريبيين رأيناهم يجودون بقصصهم عند الانطلاق ، لا من قوقعة تجاربهم الذاتية ، بل من الواقع .

ان هذا الصراع ، او الحوار ، بين هذين التيارين يتضح في اعمال الحيدري ايضا . ومن خلال قراءة موجهة من هذه الزاوية لاعماله نرى ان الحيدري يصيب في قصصه قدرا طيبا من النجاح الفني عندما يوجه انتباهه نحو حياة الناس الاخرين ، كما فعل في (القطار) ، (حسون والاغنية) ، من مجموعته (رجل تكرهه المدينة) و (اللص) من مجموعته (حين يجف البحر) وغيرها مما سنعرض . اذ تجيء قصصه انذاك مشبعة بروح واقعية ، انسانية ، عذبة ، واضحة بلغتها وهدفها . ويصيب نجاحا اقل ، اولا يصيب على الاطلاق ، عندما يصدر عن تجربة ذاتية قلقة ، فتتسم قصصه انذاك بتوتر الاسلوب ، والقتامة وتأثير الفلسفة الوجودية . فكأنه بشخصيتين او بيتين ، احداهما نتاج الواقع ، والثانية نتاج الثقافة الغربية ومما يسجل للحيدري انه استخدم في جميع قصصه لغة عربية سليمة خلافا لكثير من اقرانه الذين لم يهتموا بها قدر اهتمامه . ولعل هذا الازدواج في الشخصية الادبية نلمسه عند اكثر من كاتب في هذه المرحلة .

في (اللص) يصور الحيدري كما يبدو تجربة حياتية فجاءت خالية من الافكار الوجودية المشبعة بها معظم قصصه ، وفيها مقابلة بين عالم الاطفال النقي وعالم الكبار ، بمنحى انساني ، ومن الناحية الشكلية تبقى القصة ضمن حدود القصة الواقعية التقليدية المتمسكة بوحدة موضوعها . كما ان (الحذاء والنهر) من (حين يجف البحر) لربما كانت من احسن القصص التي كتبت في الستينات ، فهي طافحة بمشاعر انسانية نبيلة نابعة من الشعور بلا جدوى الاحتراب في دنيا تواصل التدفق ك « النهر » دون اهتمام لما يحدث لهذا وذاك ، يبتعد الحيدري في هذه القصة عن ذاته التي ظل يدور حولها في معظم قصصه . ويصبح اسلوبه هنا سلسا متأنيا بعد ان كان عنيفا متوترا . ابو فوزي عاصر حربين وان كان قد نجا من جحيميهما فانه يفقد ولده بغرقه في النهر فابو فوزي يخرج اذن من حياته بلا (فوز) . وتدخل القصة من هذا الباب ميدان الادب العبثي ، وهذا ما يؤكده الراوي الذي يشعر : « باحترام كبير وحب لهذا الهيكل الغريب المرح الذي يختصر عبثية الوجود امامي »(٢٤) وهي على قتامة منحاها فانها ذات قيمة فنية ملحوظة تتجلى في دقة رسم شخصيتها الرئيسة ووحدة موضوعها وتكامل حدثها .

ان قصص الحيدري بمجموعها كانت محاولة لخرق الصمت الادبي القائم في بداية الستينات ، لمسنا فيها هنا وهناك بعضا من تأثير كتاب الخمسينات الواقعيين ، وبالاخص نزار عباس ، كما كانت خطوة جديدة من ناحية الشكل باتجاه انساني عمقه في مجموعته الثانية (رجل تكرهه المدينة) . ولكن خضوع الكاتب لتأثيرات متباينة ، ثقافية وحياتية ، دون هضم تلك التأثيرات كما يبدو ، اذ انعكست في اعماله بشكل مباشر ، جعل قصصه تحفل باتجاهات متباينة ايضا ، تصل حد التناقض احيانا . فاذا كانت (تمرد) ، (كلب اخر) ، (الغبي) ، ذات الحس الانساني الواضح استمرارا لما قدمه في مجموعته الاولى (حين يجف البحر) من دوران حول الذات دون محاولة لاكتشاف السنن المتحكمة في تطور المجتمعات ، فأن بطله في (رجل كالاخرين) ذات الاتجاه الواقعي يخرج من قفص الذات وتفاهات الحياة بعد ان يعلمه صديقه سعيد « معنى ان يعيش من اجل الاخرين »(٢٥) بل انه ينخرط في ميدان النضال بتصميم اشد وهو يرى صديقة يقتل ، لنفهم في النهاية ان العنف الرجعي يقابل بعنف ثوري ، وان العنف على العموم لايبطل مسيرة الثورة . الا ان هذه القصة تسقط من الناحية الفنية من فخ المباشرة والتعابير الصارخة ، كما ان القاص يخلط هنا بين وظيفة القصة القصيرة ووظيفة القصة الطويلة او الرواية، فهو يتناول رقعة زمانية ومكانية كبيرة لاتصلح لقصة قصيرة . ان القصة القصيرة اذا طمحت لانارة حياة كاملة فانها تفعل ذلك في اعتقادنا عبر لحظة قصصية فريدة ، هي بتعبير آخر اذا صح القول لحظة تحول كمي في الاحداث الى تحول نوعي فيها . ويتضح هذا التناقض الفني والفكري اكثر في قصتي (الفخ) و (الحقيبة) من (رجل تكرهه المدينة) فالاولى عبارة عن مطارحات فلسفية بين صديقين لما كان سائدا من افكار وجودية، مصطبغة بلون سياسي . اما الثانية فهي محاولة لكتابة قصة اجتماعية تقليدية عن (الخيبة العاطفية) ولكنها لا تقدم رؤية فنية او فكرية معينة ، وكل ما تفعله انها

تتابع احاسيس البطل في سعي فاشل الى حب موهوم.

كذلك فان الربيعي يجود في قصصه عندما ينطلق بفنه من الواقع . وهذا ما نلحظه في قصته (وجه على الارصفة) من مجموعته (المواسم الاخرى) ، التي يتناول فيها سيرة الشاعر المتشرد المرحوم عبدالامير الحصيري كما عرفها من التقوا به قبل وفاته عام ١٩٧٨ . تمتاز هذه القصة خلاف الكثير من قصصه التي كتبها في بداية الستينات باتجاه واقعي منذ البداية ، ولعله يمكن اعتبارها ، مع (رجل على الاكتاف) من نفس المجموعة نقطة تحول في ادب الربيعي نحو استكمال شروط القصة الواقعية الفنية التي تتميز بملامح جديدة عن واقعية الخمسينات والتي يسعى اليها جميع الكتاب الشباب منذ نهاية الستينات .

الا ان تجريبية هذه القصة تتضح في حداثة الشكل الذي درج الربيعي على استخدامه ، وذلك بتقطيع القصة (ولا نقول الحدث لانه كثيرا ما تخلو قصصه منه) الى عدة اجزاء ، وهذا التقطيع نادرا ما يخضع عند الربيعي لضرورة فنية تقتضيها طبيعة القصة – لا مسؤولية القاص تجاه ابطاله تنسحب على اشكاله الفنية ، وعلى اسلوبه ايضا ، كما سنرى ، في هذه المرحلة على الاقل – فان بامكان القارىء ان يحذف هذه الحدود (الترقيم غالبا او عناوين داخلية) التي يضعها المؤلف لجزء واخر دون ان يغير ذلك من شكل القصة بكثير ، فكان الربيعي كما وجه النقد له غالبا لا يمتلك النفس الطويل الذي يمكنه من التصاعد بموضوعه تدريجيا ومرة واحدة الى ذروة التألق الفني فيحمد الى تقسيم قصته الى مراحل واجزاء لا يحكمها شرط عضوي ينبع من داخل العمل الفني . ان العالم في رواية (الصخب والعنف) فولكنر والذي تأثر به الربيعي كما يبدو عبارة عن عوالم مختلفة لشخصيات تختلف عن بعضها اختلافا كليا ، وكل منها رؤيتها الخاصة الى الحياة ، فالمجنون لا يرى الحياة ويشعر بها كما يراها السوي ويشعر بها ، بل ان الاسوياء انفسهم يختلفون بذلك عن بعضهم . فمن الطبيعي بمذهب فولكنر اذن ان تقسم روايته الى اقسام مختلفة حسب رؤى اشخاصها . ولكننا اذا تناولنا الشكل القصصي لـ (وجه على الارصفة) على سبيل المثال ، من مجموعة الربيعي (المواسم الاخرى) ، وهو الشكل الغالب على قصص الربيعي ، فما الذي نراه ؟ القصة مقسمة الى ثلاثة اقسام ، في الاول نرى صورة خارجية – داخلية لشاعر متشرد ناقم على الدنيا كلها ، في الثاني استمرار وتفاصيل اخرى لا غير لهذه الصورة ، في الثالث تلخيص لسيرة الشاعر واستنتاج عدمي حول مصير الشاعر تلقيه شخصية اخرى مراقبة للحدث لا اكثر ، هي شخصية المؤلف نفسها ، اذ تتساءل : (ولكن الى اين يتجه ؟) والكاتب لا يضع بطله مع هذا التساؤل في مفترق طرق لنفكر ان هنالك احتمالات عديدة لمصيره انما يصف بطله في الختام بـ « جثة مكبلة .. تظل صرخاتها نداء مشوشا في جوف المدينة لا يدين لعبة او وضعا »(٢٦) وهكذا لانخرج من هذه النهاية (الميتة) بمشاركة وجدانية لمعاناة الشاعر او بادانة مستنكرة لبروده تجاه الاحداث الدائرة حوله . فالقصة تشكو من قصورين ، اولهما : ان المحتوى الفكري لها مائع ، متناقض ، فالشخصية التي ترقب الحدث تستنكر في البداية تصرفات الشاعر اللاامبالية مباشرة ، ولكنها تقدم تبريرا فلسفيا ميتافيزيقيا لضياعه (ولكن الى اين يتجه ؟) فالمجتمع كما تقدمه القصة يتغير فعلا ، ولكن ضياع هذا المتشرد ليس ضياعا اجتماعيا في الواقع بل هو ضياع ميتافيزيقي غير مرتبط بوضع او بحالة اجتماعية . غير ان هذا التناقض ليس هو تناقض الشخصية القصصية – المراقبة للحدث – فهي بالنسبة للمؤلف (عين كاميرا) حسب ، فهو تناقض المؤلف نفسه اذن الذي لم يحدد موقفه تجاه ما يكتب. وثانيهما : لا يرتبط هذا المضمون بشكل القصة ارتباطا عضويا ، فهذا الشكل (تقطيع القصة) لا دور له في الكشف عن مضمونه ، انما يبدو واضحا اقحامه من الخارج على الموضوع . فالتقطيع في راينا ، وكل شكل فني اخر ، يجب ان يخضع لشروط فنية صارمة تؤدي بالقارىء الى الهدف المطلوب . وفي مثلنا هذا نفترض ان هذا التقطيع كان يمكن ان يستغل هكذا مثلا : في القسم الاول تعرض صورة خارجية للشاعر المتشرد كما يراها المجتمع له في الواقع . القسم الثاني تعرض صورة داخلية للشاعر المتشرد كما يراها هو لنفسه . القسم الثالث يحدث تصادم بين هاتين الصورتين للوصول الى الحقيقة والغرض الفني فاما الانحياز الى جانب الشاعر ومعاناته وارهاصاته واما ادانة فرديته ولا مبالاته تجاه ما يحدث حوله ، وهكذا لا يبقى هذا الشكل مجرد اطار جامد يجمع داخله شتاتا متناقضا . وهذه العلاقة المنفصمة بين المضمون والشكل نجدها في اغلب قصص الربيعي : (جدار وملصقات) ، (الدائرة لا باب لها) ، (ثلاث زهرات في ممر بري) من مجموعته (المواسم الاخرى)، وغيرها من اعماله الاخرى .

والملاحظ ايضا ان القصاصين التجريبيين، وغيرهم في الستينات كانوا غالبا ما ينحون في قصصهم منحى واقعيا اذ يعالجون موضوعة (الحب) والعلاقات بين الرجل والمراة . فهذه العاطفة (الملموسة) في مجتمع له ضوابطه ونواهيه ما كانت لتدعهم ربما يطلقون العنان لمخيلتهم خارج حدود المعقول . الا ان هذه الموضوعة لم تكن في الغالب موضوعة عاطفية محض ، في واقع كان يزخر بمشاكله الاجتماعية والسياسية ، ولذلك رايناها تصطبغ بالوان واقعية معبرة عن هموم عامة ، وان كان

ذلك يجري في كثير من الاحيان بلغة غنائية ، ترتفع نبرتها العاطفية عندما يكون المحبوب مرتبطـــا بقضية وطنية كالقضيـــة الفلسطينية . ولعل قصاصاتنا من الجنس اللطيف تميزن بذلك عن زملائهن القصاصين . ان الكثير من قصص سهيلة سلمان مشبع بانثيالات عاطفية تكــاد تعوض عن الحدث تماما ، هذا ما رايناه في (حكاية كـل يوم) ، (المروحة لا تزال تدور) ، (صرخة) من مجموعتها (وفجاة ابدا بالصراخ) . والملاحظ في قصصها ، بخاصة

ذلك يجري في كثير من الاحيان بلغة غنائية ، ترتفع نبرتها العاطفية عندما يكون المحبوب مرتبطـــا بقضية وطنية كالقضيـــة الفلسطينية . ولعل قصاصاتنا من الجنس اللطيف تميزن بذلك عن زملائهن القصاصين . ان الكثير من قصص سهيلة سلمان مشبع بانثيالات عاطفية تكــاد تعوض عن الحدث تماما ، هذا ما رايناه في (حكاية كـل يوم) ، (المروحة لا تزال تدور) ، (صرخة) من مجموعتها (وفجاة ابدا بالصراخ) . والملاحظ في قصصها ، بخاصة (انتظار) من نفس المجموعة ، انها تخلو من صراع نفسي او اجتماعي ، والحدث هنا مطروح دون القاء ضوء على ابعاده فالقاصة لا تقدم مشكلة انما تكتفي بتصوير حالة انسانية معينة . ان البطل هنا في حالة انتظار لمن يحب ، ولكنه يعيش مع امراة اخرى في نفس الوقت ، وفي النهاية لا نرى استنتاجا معينا ، ولا ميلا من جانب البطل الى اي من المراتين . فقيمة القصة نجدها في المزج البارع حسب لطرق فنية مختلفة في كل واحد ، فهي تستخدم الوصف العادي تارة ، وتداعي الافكار تارة اخرى ، والحـــوار ، وضمير المتكلم . .

وتلجا القاصة لطفية الدليمي الى لغة شـعرية ، وبشيء من الرومانسية ، في معالجتها لموضوعة اخذت حيزا بينا في مجموعتها (ممر الى احزان الرجال) وهي الموضوعة السياسية . فتستحضر مختلف الرموز لشحن الواقــع بطاقة تعبيرية ، ولكنها تنقاد احيانا وراء موسيقية اللفظ مضحية بالمعاني مما يجعلها تقترب من الشكليين .

ان التاثيرات التي تخلفت من الواقـــع السياسي والثقافي في اعمال القصاصين التجريبيين جعلت موضوعات القصة الستينية تتسم بطابع وجودي متشائم في البداية حتى حصل الانعطاف الجديد في مسيرة القصة العراقية بعد الهزة التي تعرض لها المجتمـــع العربي اثر هزيمة حزيران لعام ١٩٦٧ ، اذ بدات الموضوعات الذاتية تنسحب من الميدان الادبي شيئا فشيئا مفسحة المجال لموضوعـة جديدة كان لها الفضل في دفع القصة العراقية خطـوات واسعة الى الامام ، نقصد بذلـك موضوعة (القضيـة الفلسطينية) ولكن هذا لا يعني بالطبع ان كل القصص التي كتبت عن هذه الموضوعة قد حققت مستوى فنيـا عاليا ، وهذا ما سياتي ذكره فيما بعد .

ان الوضع السياسي المكفهر الذي هيمن على القطر في منتصف الستينات وشيوع الفلسفات الغربية بـــين الكتاب الشباب جعل القصة الواقعية تتراجع امام طغيان القصة التجريبية ، وتشغل موضوعات مثل : الموت ، الحرية ، التوحد ، الجنس والحب ، الاغتراب ، وغيرها ، تشغل حيزا كبيرا في القصة الستينية . الا ان القصص التي عالجت هذه المواضيع وحققت مستوى فنيا وفكريا طيبا هي جد قليلة في الواقع .

يحاول يوسف الحيدري في قصته (الفوهة) من مجموعته (حين يجف البحر) تقديم قصة تقليدية كمـا يبدو للوهلة الاولى ، فها هو رسام شاب يلتقي في معرض فني له بشيخ ، تدور بينهما احاديث فلسفية عن الموت ، وتنعقد بينهما اواصر الصداقة . فيزور الشيخ الرسام في مرسمه . وتنتهي القصة بموت الشيخ ليكتشف الشاب بعد ذلك ان صديقه الشيخ انما كان رساما ايضا وقـــد ترك له اخر لوحة رسم فيها (فوهة) مخيفة ، هي رمز الموت كما نفهم . كما تبرز فكرة الموت ايضا في قصتـه (الرعب) من نفس المجموعة ، وغيرها . الا ان القـاص يحقق كما يبدو نجاحا فنيا افضل عندما يحصن نفسه تجاه الافكار العبثية ، وهذا ما لمسناه مثلا في (حسون . . والاغنية) من مجموعته (رجل تكرهه المدينة) فهي قصة متفائلة ذات منحى انساني واضح ، يعتمد فيها القاص مبدا تقطيع الحدث ، والربط بـين شـخصية الـراوي المراقبة للحدث ، والتي تحقق استقلالا نسبيا هنا عـن شخصية المؤلف ، وشخصية حسون الشعبية الذي يمنع من الغناء عند شريعة النهر حفظا للتقاليد ولكنه لا ينصاع لذلك فيعود الى غنائه رغم خطورة العقاب .

ان عدم ظهور روايات على ايدي الكتاب التجريبيين في الستينات ــ عدا البعض ك (عراة في المتاهة) لمحمد عبدالمجيد و(مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) وغيرهما ، مما لا يدخل في الحقيقة ضمن هذا النوع الادبي الطويل ــ وظهورها على ايدي الكتاب الواقعيين ، كرواية (النخلة والجيران) لغائب طعمة فرمان و (الظامئون) للمطلبي . واكتفاء معظم اولئك القصاصين بالقصة القصيرة يـدل على ان هذا النوع الادبي القصير كان كافيا لاسـتيعاب حركتهم الشكلية المحدودة لان الرواية تتطلب تقديـــم الانسان في علاقاته العريضة المتشابكة ، وهذا ما يجعل بطل القصة الستينية المتوحد اصغر من ان يملأ مساحة الرواية الواسعة . كما ان افكار (الموت) و (الحرية) و(المصير البشري) التي رايناها تنتج في الغرب روايـات كبيرة كالتي كتبها كامو وسارتر ومالرو وغيرهم في فترة الانعطافة الكبرى في تاريخ الامم الاوربية التي شهدتهـا بعد الحرب العالمية الثانية ، مصورين بها في الواقع مرحلة الانهيار الروحي التي يعاني منها الغرب في ظـــل نظمه الامبريالية ، والذي جعل الرواية بالذات النوع الادبـي الاقدر على استيعاب ابعاد هذه الازمات ، رايناهـا عند قصاصي الستينات العراقيين لا تنتج غير قصص قصيرة مبتسرة ، ذلك ان هذه الافكار الطارئة المتشائمة لا مكان لها في نفسية العراقي المتفائلة رغم كل شيء على مـدى العصور ، وهذه ملحمة (كلكامش) الرائعة تنطلق من هذه الافكار ايضا في تصويرها لهموم انسانية شاملة تصـــل بها الذرى ، فنا وفكرا ، ولكنها تصل في الاخير الى نهاية

متفائلة مشرقة كسماء العراق .

وهكذا فان القاص الستيني وجد نفسه كما نعتقد في حالة من التناقض مع نفسه ، فاخفاقات الحاضر وتأثيرات الثقافة كانتا تؤججان فيه مزاجا سوداويا ، بينما كان تركيبه النفسي واثار التراث تذكيان فيه مزاجه المتفائل المشرق . ولقد انعكس هذا في صميم اعماله . ومع عدم الاستقرار هذا كان طبيعيا ان يتجه الكاتب الى القصة القصيرة لا الى الرواية ، وان تنطبع هذه القصة بعدم الاستقرار لا بثبوت الفكرة . ان الموت في (دوار وثلج في نهار قصير) لموسى كريدي من مجموعته (اصوات في المدينة) ليس غير اطار يحصر شتات وصف متناثر ليوم من حياة البطل ، وبين هذا الاطار والصورة لانكاد نرى علاقة ما . البطل يرى والده في المنام ثم يعلم بموته فيما بعد ، وبين هذه البداية والنهاية وصف غاضب لحياة البطل اليومية لا علاقة له بموت الاب . اما قصة سركون بولص (الملجا) التي تدور حول نفس الموضوع فهي نموذج ربما لما يكن ان تقود اليه النزعات التشاؤمية من المواقف اللاانسانية الغريبة ، فهنا شخص يحاول الانتحار ولكنه يعمد فيما بعد الى قتل انسان طبيب يحاول انقاذه ، وتفقد القصة كل قيمة فنية وفكرية لها مع فقدان حدثها لتبرير منطقي معقول . ويقدم جمعة اللامي في (من قتل حكمة الشامي ؟) من المجموعة التي تحمل نفس العنوان ، شخصية لا نعرف عنها اي شيء سوى حبها لونسة . ان السرد يضيع غالبا في هذه القصص في مسارب ذاتية مغلقة لا تؤدي الى شيء ، فبطل اللامي « كانت ونسة تحبه بالطريقة التي سمحت لها ان تجعله ينتحر من اجلها .. اعرفوا هذه الحقيقة . لقد مات حكمة الشامي من اجلنا .. » فلا نعرف في النهاية من هو حكمة الشامي ، ومن اجل ماذا مات أو قتل ؟ وهذا الغموض يحدث غالبا بالتضحية بأصول الفن القصصي واعلاء النغمة الذاتية الفلسفية ، ومحاولة اشباع القصة برموز سياسية واجتماعية ، هذا نجده عند اللامي مثلا . ان الشعور بالموت يحاصر بطل الربيعي في قصته (الصوت العقيم) من مجموعته السيف السفينة ، الا ان اهم الدوافع التي تحرك بطل الربيعي على العموم هي رغبته لتجاوز حدود حياته الى وضع افضل ، ولكن الخيبة تلاحقه دائما ، فاذا كان بامكان الفرد الغاء الشرط الاجتماعي لوجوده والتغلب على شتى انواع الاحباطات والقسر المادي فأن هوة العدم تفغر له فاها ، هذا هو ملخص فكر البيعي ربما في الكثير من قصصه الستينية ، ولعله يتجلى خير تجل في (الصوت العقيم) التي هي واحدة من افضل قصصه . اذ يعمد الكاتب هنا الى اختيار لحظة متفردة من حياة البطل تتكشف فيها حياته كلها في وهج سريع . ويستخدم الكاتب المونولوج الداخلي وسيلة فنية للتعبير عن عالم بطلة ، الذي هو قاتل يناجي امه في اخر موقعة له مع اعدائه ، فتدور مناجاته حول محور مركزي واحد هو الاحباط الذي يلاحق الفرد في المجتمع الطبقي ، ففي فتوته لم يحظ البطل بفتاته لاعتبارات طبقية ، وفي شبابه يلاحقه الفشل ايضا ولكنه هذه المرة فشل قدري ميتافيزيقي ، فالبطل يريد تجاوز (وضعه البشري) الى وضع الالهة عن طريق القتل ، اي استخدام الارادة بشكل مطلق ولكنه يفشل بذلك فالقتل مصير القاتل ايضا ــ تذكرنا هذه الشخصية بتشن من رواية (الوضع البشري) لاندريه مالرو ــ ان مأساة شخصية الربيعي تكمن في التعارض بين رغباته وامكاناته . وقد استطاع الربيعي ان يتخلص في هذه القصة من الكثير من عيوبه الاسلوبية ، والتي تميزت بها الكثير من قصص الستينات على العموم ، ويمكن تلخيص بعضها هكذا :

١ ــ لا تخضع تشبيهاته لشرط فني يربط الجزء بالكل، التفصيل بطبيعة الموضوع المعالج . وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر قوله في (صوت امام الباب) من مجموعته (المواسم الاخرى) ان الطائرات الاسرائيلية تحط كالصقر في مطار اثينا ، ولا يقول كالبوم مثلا ليحدث التجانس المطلوب بين الصفة والموصوف . او هو يقول في (المصعد) من نفس المجموعة ان الاجساد ترتصف كالحزمة الضالة . والضالة هنا كما نفهم لا علاقة لها بالحزمة .

٢ ــ غالبا ما تستخدم الضمائر بضبابية تمنع رؤية المقصود فلا تخرج من السرد بشيء في كثير من الاحيان . فالربيعي يقول مثلا في (جدار وملصقات) من مجموعته (المواسم الاخرى) : انهم يلغمون الشارع والجسر والساحة الكبيرة وانت لا تملك الا خطواتك وهواء رئتيك ، فما الذي تفعله امام الاله الذي سقط في حضوره زيف كل الهة الزور السابقين ؟ . فلا انت تعرف من المقصود ب : هم، ومن هو ذلك الاله وتلك الالهة ! وحتى اذا عرفت فذلك لا يتم الا لمعرفة شخصية بسيرة الكاتب ومن يقصدهم بحيث تفقد قصصه مع هذا الشرط قيمتها الموضوعية .

٣ ــ كثيرا ما ينخرط الكاتب في تعابير خطابية وعاطفية وفانتازية صارخة تبعده عن محور عمله ، فالربيعي مثلا يخلط بين جمال اللغة التي يجيدها وجمال الاسلوب الذي لا يعترف بمشروطيته ، كما راينا في (صوت امام الباب) مثلا .

ان المواضيع التي تناولها الكتاب التجريبيون والكتاب الذين حاولوا السير ضمن الاتجاه الواقعي هي واحدة او متقاربة فهي نتاج مجتمع واحد، الا ان معالجتها كما سنرى تختلف بين هؤلاء واولئك . فالحيدري يعالج في قصته (خطوات مرهقة) من مجموعته (حين يجف البحر) موضوعة الحرية خارج اطارها الاجتماعي ، هنا رجل يكاد يجن شوقا لحريته المفقودة التي سلبته اياها

زوجته « الغبية » فيحترق لرؤية طفله ، الحنين الرفيع الذي يشده الى الوجود مقابل ذلك الشعور بالذوبان . ولكن هذا الملاذ الروحي لا يعوض لبطلنا شعوره بالزوال فهو في النهاية يظل يشعر بالعدم من الناحية الفنية لاتقدم هذه القصة غير انثيالات عاطفية .

اما من الناحية الفكرية فبطلها كغالبية ابطال الحيدري منفصل عن واقعه ، لا يرى فيه غير ذاته المتضخمة ، ولا يربط بين الظاهر والباطن فيه ، فكان طبيعيا ان لا يرى من الحياة غير زوال ذاته ليعمم بالتالي ذلك على الحياة اجمع .

كما ان جمعة اللامي يتناول موضوعة (الجنس) في قصته (الليل في غرفة الانسة م) من مجموعته (من قتل حكمة الشامي) فيصور فتاة شاذة تمارس طقوسا جنسية سرية في غرفتها ودائرة عملها . الا اننا لا نتعرف على اي جانب من شخصية الفتاة سوى جانب شذوذها (او طريقتها الخاصة للتعبير عن رغباتها) فتفقد القصة بذلك دلالتها الاجتماعية ، بل والنفسية ايضا ، مادامت شخصية الفتاة غائبة باكملها غير الحرف الاول من اسمها الذي لا يعني اي شيء ، فالحديث يجري لا عن انسان معين ، سواء كان يحمل ملامح نفسية خاصة او يمثل شريحة اجتماعية عريضة ، كما انه لا يجري عن حدث معين ، سواء كان بحبكة او من غيرها . فهو لا يقدم غير صور لمخيلة شبقة تكاد تخرج عن حدود القصة كنوع ادبي له مواصفاته الخاصة .

ان تركيز جمعة اللامي ، وغيره من قصاصي الستينات التجريبيين ، جل اهتمامه على تهديم الشكل القديم للقصة ، هذا ما فعله في معظم قصصه التي يطرح فيها قضايا فنية تستثير الجدل ، جعله يهمل عنصرا من عناصر القصة ، الا وهو الجانب الاجتماعي منها ، فجاءت قصصه نتيجة لذلك مجرد مغامرات شكلية تصيب حظا من النجاح حينا وتخفق في معظم الاحوال . في (اهتمامات عراقية) من نفس المجموعة يتناول موضوعة عالجها الكثير من كتاب الستينات ، وهي الموضوعة الدينية ، التي تأخذ بعدا سياسيا عند اللامي ، ولكنه لا يطرح في قصته هذه مشكلة اجتماعية او نفسية كما فعل الكاتب الواقعي خضير عبدالامير مثلا في (ورقة الاحتجاج العاشرة) او كما فعل محمد خضير في قصة (الشفيع). نحن نفهم من قصة اللامي هذه انه يربط بين استشهاد الامام الحسين وشخصية غيفارا ولكنه لا يصل بنا الى استنتاج معين ، ولعله لا يريد هذا ، اذ انه يطمح ربما، وعلى المدى البعيد ، ان يحفز ذهن القارىء حسب دون ان يمنحه وصية معينة .

ان اسقاط الجانب الاجتماعي من القصة التجريبية الستينية لم يكن يتم دائما بافراغ العمل القصصي من مضمونه الاجتماعي واعلاء النغم الفردي فيها ـ بحيث ان بعض القصاصين كاللامي مثلا كان يقحم اسمه نفسه احيانا في سياق القصة اقحاما لا مبرر فنيا له ـ انما كان يتم ذلك ايضا باهمال بعض التفاصيل الفنية الضرورية للقصة كالاعتناء بالبورتريت والمكان وغيرهما بحيث لا يستطيع القارىء ان يعرف اين تدور مجريات القصة فلا يبقى لديه الا ان يخمن ويفترض ، وبذلك تفقد القصة الكثير من معطياتها . ان اقاصيص القسم الثاني من مجموعة محمد خضير (المملكة السوداء) مثلا تدور في اجواء الحرب ، نعرف منها ان ثمة نساء يفتقدن رجالهن بسبب الحرب ، واذا عاد احد هؤلاء فانه يعود معطل الروح والجسد بسبب الحرب ايضا . ولكن ، هل يكفي هذا لابراز الجانب الاجتماعي لمشكلة الحرب ؟ باعتقادنا: كلا . ان القاص يعني عناية كبيرة بوصف المكان كما ذكرنا ، ولكننا نجده لا يحدد هوية الحرب في قصصه ، انها حرب مطلقة يمكن ان تجري في كل زمان ومكان فلا نستطيع ان نعرف هل هي حرب عادلة ام غير عادلة تبعا لذلك فاننا لا نستطيع تحديد موقف تجاه ما يجري في هذه القصص .

تشغل الموضوعة السياسية الحيز الرئيس في قصص لطفية الدليمي في مجموعتها (ممر الى احزان الرجال) وهي بمجموعها دعوة الى التصدي لهزيمة حزيران . الا ان الكاتبة لا تعني جيدا برسم الواقع حتى لا تدري اين يدور الحدث احيانا كما في قصتها (الطرقات الحزينة) . وفي مقابل ذلك لا تعني ايضا بالتركيب النفسي لشخوصها حتى تكاد لا تعرف من هم . ان موضوعة قصتها (احزان رجل نزف حريته) شائقة جدا ، فها هو مخبر يقرر التخلي عن مهمته في كتابة التقارير عن سجين اطلق سراحه ، الا اننا نرى ان هذا التحول جاء نتيجة لحافز فردي (وجودي) اكثر منه ايمانا بقيمة اجتماعية نبيلة . فالمخبر يتخلى عن مهمته لانه يمارس (الاختيار الحر) لا لأسباب اخرى أوسع واعمق .

ان دراسة مضامين واشكال القصة الستينية ستتضح في اعتقادنا اكثر عند تقصيها في الاعمال التي حاولت الاقتراب من المشاكل العامة والسير ضمن التيار الواقعي ، اذ ان خضوع القصص التجريبية للتأثيرات الثقافية الغربية الطارئة جعل مواضيعها تكاد تفقد اصالتها وارتباطها الوثيق بمشاكل المجتمع العراقي .

يتضح مما سبق ان تفاقم الهزائم السياسية واجتياح التراجم الوجودية الوسط الادبي في منتصف الستينات ساعدا على نشوء فترة تميزت باليأس ، وامتدت حتى حرب حزيران ١٩٦٧ ، توجه فيها المثقفون الى ذواتهم وضعف الارتباط بالتراث والفلكلور ، مما جعل الكثير من القصص التجريبية في الستينات لا يعبر عن واقع حياة البلد في هذه الفترة . وان عدم اهتمام

الكتاب التجريبيين سواء كان متعمدا او عفويا بالكشف عن الجانب الموضوعي في الحياة يجعل من حركتهم حركة شكلية حسب

ولكن تغير الظروف وهزة حزيران وقيام ثورة تموز ١٩٦٨ جعلت الكتاب يصحون فراحوا يعودون الىالتيار الواقعي وهذا ما سنلمس بداياته في الفصل التالي من هذا الباب . لقد طمح الكتاب في الستينات لتجديدالقصة عنطريق تبني مختلف الاتجاهات التجديدية ،كالوجودية. واذا كانت الوجودية في الغرب قد عكست خيبة امل المثقفين بعد الحرب الثانية امام الاحداث الجسام التي اجتاحت العالم ، فانها في بداية الستينات لاقت صدى مقبولا عند المثقفين العراقيين بعد خيبة املهم والاخفاقات السياسية التي عاشوها في هذه الفترة ، فاصبحموضوع القصاصين المفضل ، كما هو الحال في الادب الوجودي عموما ، الانسان المتوحد الذي يعيش في واقع لا يفهمه ولا يتقبله . وكان هذا الرفض للواقع في اعتقادنا هو رفضاللانظمة البرجوازيةاو الشبه برجوازيةالتيساهمت في تلك الخيبات . غير انهم لم يتوقفوا عند هذا الحد بل عمموا هذه الحالة ، كما فعل اساتذة الوجودية الكبار من قبل ، على الوجود الانساني كله ، واصبح في اعتقادهم ان العقل الانساني عاجز عن تقديم القيم الاخلاقية الصحيحة للناس او تنظيم المجتمع كما ينبغي ، وهذا ما يفسر ربما سبب غياب الهدف التربوي من الكثير من القصص التجريبية في الستينات .

لقد خضع الكتاب التجريبيون لتجريبية جعلت اعمالهم ذات سمات واحدة ، اذ طمحوا جميعا الى الخروج عن مواصفات القصة التقليدية كما ذكرنا ، ولكن عدم توفر استقرار اجتماعي جعل الكتاب لا يستقرون على قيم ثابتة في الفكر والفن ، الا ان ما يجمع نتاج هؤلاء :

١ ــ خضوعهم للادب الوجودي ادى الى تراجع الاهتمام بالمشاكل العامة الى الخلف وبروز المواضيع الذاتية . وهذا ما لمسناه في اعمال الحيدري ، الربيعي، كريدي ، ناصر ، وغيرهم . فكان ان ساد ادب مقلد للادب الاوربي المترجم (كافكا) ، والفرنسي بخاصة (كامو ، سارتر ، وغيرهما) الا ان حركة التجريبيين وقعت في اخطاء جوهرية منها انها اسقطت من اهتمامها مشاكل المجتمع وتبنت افكارا رجعية الجوهر.

٢ ــ ان تراجع الاهتمام بالمشاكل العامة الى مشاكل الفرد دفع الكتاب الى تبني طرائق فنية تناسب هذا النزوع فعمدوا الى استخدام المنلوج الداخلي بكثرة، وكان الفرق بين شخصية الراوي والمؤلف غالبا مايضمحل فكان الكثير من ابطال الستينات هم اسقاطات لشخصية المؤلف نفسها ، شخصية المثقف المأزوم المتوحد . وهذا ما دفعهم الى الوقوع تحت تأثير المدرسة النفسانية بممثليها جويس فوكنر وغيرهما .

٣ ــ لقد واكب بحث كتاب الستينات عن اشكال جديدة لقصصهم ذيوع صيت الكاتب الفرنسي آلان روب غرييه فكان ان راينا حماسا من جانب كتاب الستينات للقصة التي لا تسرد حدثا . وقد دفع هذا المفهوم المطاط للقصة الحديثة كتاب الستينات الى اخطاء فنية كثيرة تعرضنا لبعضها في هذا الجزء من البحث . الا ان القصاص محمد خضير استطاع ان يحقق انجازات فنية بينة ولكنها تتكشف في اعتقادنا عند التحليل الفني والايديولوجي عن مغامرات شكلية كثيرا ما تنتهي الى افراغ العمل الفني من مضمونه الواقعي .

لقد استطاعت الحركة التجريبية رغم اخفاقاتها ان تضيف الى العملية الادبية المتطورة بعض العوامل التي ادت في النتيجة الى دفعها خطوات الى امام . فقد رفض معظم كتاب الستينات التعامل باللغة الدارجة متبنين اللغة العربية الفصحى ، وقد رافق ذلك ازدياد في الوعي الوطني راح يتصاعد في أواخر الستينات ليدفع الكتاب فيما بعد الى رفض مغامراتهم الشكلية والعودة تدريجيا الى المجتمع والانسان العربي . كما انهم افلحوا فعلا باخراج القصة من اطارها التقليدي القديم ومنحوها اشكالا مرنة ، ووسعوا من محتواها ، وبهذا استطاعوا ان يجذبوا اليها انتباه الصحافة والقراء ، ويجعلوا منها نوعا ادبيا يحظى بالكثير من الاهتمام . كما بينا هنا ايضا بعضا من ملامح الصراع بين التيارين التجريبي والواقعي.

هوامش :

(١) ان ذكر هذا التاريخ يهمنا في تحديد مدى تأثر الحركة الادبية بالانعطاف السياسي الكبير الذي جرى في اوائل عام ١٩٦٣ .

(٢) الحيدري . حين يجف البحر . مطبعة النعمان ــ النجف . ص ٢٥ .

(٣) المصدر السابق . ص ٢٥ .

(٤) المصدر السابق . نفس الصفحة .

(٥) ناصر ع . رجل اسمه شريف نادر . مجلة الاداب . العدد السادس ١٩٧٠ . ص ٣٤ .

(٦) المصدر السابق .

(٧) فاضل ثامر وياسين النصير ــ قصص عراقية معاصرة ــ مطبعة دار السلام . بغداد ١٩٧١ ــ ص ١١٥ .

(٨) كريدي م . اصوات في المدينة . المكتبة العصرية . بيروت ص٤٨

(٩) ايدل ل . القصة السيكولوجية . منشورات المكتبة الاهلية . بيروت ١٩٥٩ . ص١٢ .

(١٠) يحيى ح . الذي يتجذر في الارض . مجلة الاداب . العدد ١٢ ديسمبر ١٩٦٨ . ص ٣٤ .

(١١) الربيعي ع . السيف والسفينة . مطبعة الجاحظ . بغداد ١٩٦٦ . ص ٢٣ .

(١٢) الربيعي ع . وجوه من رحلة التعب . مطبعة الغربي . النجف ١٩٦٩ . ص ٣١ .

(١٣) الربيعي ع . المواسم الاخرى . مكتبة النهضة . بغداد ١٩٧٠ . ص ١٠٢ .

(١٤) المواسم الاخرى ، ص ٥٣ .

(١٥) اللامي ج . من قتل حكمة الشامي ؟ . منشورات وزارة الاعلام . ١٩٧٦ ص ٢٧ .

(١٦) زفزاف م . القصة العربية : اين الواقع الجديد ؟ مجلة الاداب عدد ١–١٩٧١ .

(١٧) نقلا عن : النصير ي . القاص والواقع . بغداد . ص ٧١ .

(١٨) The time Supplement thursday ldecember 16. 1965 Hearts that beat under anew novel Facade .

(١٩) د . ابراهيم ع . مجلة الاداب . العدد الثامن . اب ١٩٧٠ . ص ٤١ .

(٢٠) Toynbee ph. Impersonally speaking. The Observev. 23. 1. 196 .

(٢١) خضير م . المملكة السوداء . وزارة الاعلام العراقية ١٩٧٢ . بغداد . ص ١١ .

(٢٢) هلسا غ . دراسة في قصص محمد خضير . مجلة الاقلام . العدد العاشر . تموز ١٩٧٧ . ص ٢٨ .

(٢٣) خضير م . قراءة في رواية الطاعون . ملحق مجلة الاذاعة والتلفزيون (المرفا) العدد ٤٣ ٢ كانون اول ١٩٧٧ . البصرة . ص ٥ .

(٢٤) الحيدري ي . حين يجف البحر . مطبعة النعمان . النجف . (عام النشر لم يذكر) ص ١١٧ .

(٢٥) الحيدري ي . رجل تكرهه المدينة . منشورات دار الكلمة . ١٩٦٩ . ص ١٢ .

(٢٦) الربيعي ع . المواسم الاخرى . مكتبة النهضة بغداد . ١٩٧٠ . ص ٦٢ .

صدر عن وزارة الثقافة والاعلام



التروبادور الفرنسيون والعشاق العذريون

تأليف : ناجية المراني

13 me Année No. 606

بدل الاشتراك عن سنة
٨٠ في مصر والسودان
١٥٠ في سائر الممالك الأخرى
ثمن العدد ١٥ مليما
الإعلانات
يتفق عليها مع الإدارة

الرسالة
مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون

ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Litteraire
Scientifique et Artistique

Lundi - 12 - 2 - 1945

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الإدارة
دار الرسالة بشارع السلطان حسين
رقم ٨١ — عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

السنة الثالثة عشرة | « القاهرة في يوم الإثنين ٢٩ صفر سنة ١٣٦٤ — الموافق ١٢ فبراير سنة ١٩٤٥ » | العـــدد ٦٠٦

الفهـــرس

صفحة

الاتجاهات الحـــديثة
في الأدب العربي
للأستاذ عباس محمود العقاد

شاعت في الأدب العربي اتجاهات حديثة منذ أوائل القرن الحاضر لم تكن شائعة في عصوره الماضية . ولكنها على هذا لم تزل على اتصال بعناصر الأدب العربي من أقدم عصوره.

ومن شأن هذا الاتصال أن يحوط حركة التجديد بشيء من الأناة والتريث ، لأن الأدب العربي متصل باللغة كجميع الآداب في الأمم كافة ، ولكن اللغة عند العرب خاصة متصلة بكتاب الدين الإسلامي وهو القرآن الكريم ، ومن هنا كان الانقطاع بين الاتجاهات الحديثة والعناصر القديمة أصعب وأندر من المعهود في آداب الأمم الأخرى ، وأمكن أن تقاس درجة المحافظة ، أو درجة التجديد ، في كل قطر من الأقطار العربية بمقياس التراث الإسلامي فيه . فحيثما تمكن هذا التراث في جوار الأماكن المقدسة ، أو المساجد الكبرى ، أو المعاهد العلمية العريقة ، فهنالك تزداد الأناة في تلبية الاتجاه الحديث ، ويشتد الحرص على دوام الصلة بين القديم والجديد ، كما يشاهد في أطوار حركة التجديد بالحجاز والعراق والشام وفلسطين وبلاد المغرب ومصر ولبنان

وإلى جانب هذا العامل القوي من عوامل الأناة المقصودة ، يعرض للأدب العربي سببان آخران غير مقصودين ، يعوقانه عن الاسترسال مع كل حركة جديدة وكل اتجاه حديث . وهما

غلبة الأمية وقلة القارئين ، ونقص وسائل النشر لتوزع القراء بين الأقطار العربية وصعوبة توحيد النشر فيها

وقد يظهر اختلال وسائل النشر حتى فى القطر الواحد الخاضع لحكومة واحدة ، كما نرى فى الديار المصرية ، حيث أوشكت القاهرة أن تنفرد بوسائل النشر المنتظم وتعذّر قيام المكتبات الناجحة فى غير العاصمة الكبرى

فالاتجاهات الحديثة فى الأدب العربى تخضع لهذه العوامل التى تحدها عن قصد وروية ، أو عن ضرورة لا قصد فيها ، وهى عوامل يندر أن تجتمع نظائرها فى أدب أمة واحدة ، ولهذا يلاحظ أن الاتجاه الحديث فى أدبنا العربى يجرى فى مجراه بداءة ثم لا يبلغ أقصى مداه الذى يتاح له أن يبلغه فى الأمم الأخرى ، ولا يخلو هذا الحد من بعض الخير ، حين يمنع الاندفاع والاعتساف فى اتباع الدعوات الطارئة ، ولكنه خليق أن يعالج فى جانب التعويق منه ، كما كان هذا التعويق عارضاً من عوارض النقص والاختلال

وعلى هذا كله قد اتجه الأدب العربى فى أوائل القرن العشرين وجهات محسوسة لم تكن شائعة فى عصوره الماضية بعيدها وقريبها ، سواء فى مبناه أو فى معناه ، أى سواء فى الألفاظ والعبارات ، أو فى المطالب والموضوعات

* * *

ففى اللفظ تتجه الكتابة العربية إلى التصحيح والتبسيط ، وتنجم فى العالم العربى من حين إلى حين دعوات جدية إلى إعادة النظر فى قواعد اللغة ، لتيسير الكتابة بها وتعميم فهمها . وتصدر هذه الدعوات عن نيات مختلفة لغايات متباينة . ولكنها قد تنقسم فى جملتها إلى قسمين اثنين : أحدهما يراد به تغليب اللغة الفصحى ، والآخر يراد به تغليب اللغة – أو اللهجة – العامية وإحلالها محل الفصحى فى الكتابة والخطابة وأحاديث المعيشة اليومية .

وكل ما يبدو من مصير هذه الدعوات أن الأمر لا ينتهى بانفراد اللغة الفصحى ولا بانفراد اللغة العامية فى الكلام المكتوب . وإنما يدل الاتجاه الظاهر – إلى يومنا هذا – على إمكان العزل بين الموضوعات التى تستخدم فيها كلٌ من اللغتين . فتستخدم العربية الفصحى فى الموضوعات العامة الباقية ، وتستخدم العربية العامية فى الموضوعات المحلية الموقوتة ، ومنها لغة الكثير من الروايات التمثيلية سواء فى المسرح أو فى الصور المتحركة ، وكأنهم يحسبونها بهذه المثابة من الكلام المسموع الذى نمر به فى المسرح كما نمر فى الأسواق والبيوت ، ولا يشعر من يسمعه بالانتقال من بيئة المعيشة اليومية إلى بيئة التعليم والثقافة ، وقد يساعد على الترخص فى لغة التمثيل أنها لا تكتب الآن ولا تؤلف للبقاء الطويل ، وإنما تؤلف لموسم بعد موسم ، وقلما تعاد بعد انقضاء مواسمها

أما موضوعات الكتابة العربية ، فأول ما يلاحظ فيها غلبة المنثور على المنظوم ، خلافاً لما كان معهوداً فى معظم العصور ، قبل بداية القرن العشرين .

ولا بد من انتظار الزمن قبل الحكم بدوام هذه الحالة أو زوالها وارتهانها ببعض الأسباب الموقوتة . ولكننا نستطيع أن نلمس منذ الساعة ، سببين بارزين يفسران لنا هذا الاتجاه الجديد فى تاريخ العصور الأدبية : أولهما أن الشعر كانت له فى العصور الماضية طائفة نافذة السلطان تشجعه وتتكفل بقائليه ، وهى طائفة الممدوحين من العظماء والسراة وأصحاب المصالح السياسية ، ولا سيما فى الزمن الذى كان النظم مفضلا فيه على النثر فى الدعوات السياسية لسهولة حفظه على الأميين وغير الأميين . وثانيهما أن الشعر قد شورك مشاركة قوية فى بواعثه ودواعيه عند جمهرة القراء من غير طبقة السادة والعظماء . فإن جمهرة القراء يجدون اليوم منافذ كثيرة للتعبير عن العاطفة والترويح عنها فى الروايات الممثلة والروايات المقروءة وما يذاع من الأغانى أو يحفظ فى قوالب الحاكى ويردد فى المحافل العامة ، فضلا عن الصحف والمجلات وسائر النشرات . وكل أولئك كان ميداناً وحيداً للشعر أو كان ميداناً للشعراء يوشك أن ينفردوا فيه .

ويلاحظ بعد هذه الملاحظة العابرة عن الشعر والنثر ، أن نصيب القصة فى الكتابة المنثورة آخذٌ فى الازدياد والانتشار ، وأن فن القصة العربية قد تقدم فى الربع الثانى من القرن العشرين تقدماً لم يعرف له مثيل فى ربعه الأول ولا فى القرن الماضى الذى ازدهر فيه فن القصة بين الآداب العالمية . وفى بعض القصص التى تؤلف فى هذه الفترة نزوعٌ إلى ما يسمى بالأدب المكشوف ترتضيه طائفة من قراء الجنسين ، ولا يقابل بالرضى عنه من جمهرة القراء

ثم يلاحظ مع هذا أن الترجمة تنقص فى هذا الربع الثانى وأن التأليف يزداد ويتمكن فى كثير من الأغراض .

ولعل مرجع هذا إلى نمو الثقة بالنفس فى الأمم العربية ، وإلى ظهور طائفة من الكتاب يستطيعون الكتابة فى موضوعات مختلفة ، كانت وقفاً على الترجمة قبل ثلاثين أو أربعين سنة .

وهنا أيضاً يحسن بنا أن ننتظر أطوار الزمن قبل الحكم بدوام هذه الحالة أو زوالها وارتهانها ببعض الأسباب الموقوتة

لأن نشاط التأليف في السنوات الأخيرة قد يرجع إلى عوارض مستحدثة في الحرب العالمية الحاضرة ، ومنها قلة الوارد من الكتب والمطبوعات الأجنبية ، واتساع الوقت للقراءة والُلبث بالمنازل في الليالي التي قيدت بها الإضاءة ومواعيد السهر في الأندية العامة ، ومنها ضمور حجم الصحف والمجلات وفرض الرقابة على المنازعات السياسية التي تشغل طائفة كبيرة من القراء ، ومنها حالة الرواج التي يسرت أثمان الكتب لمن لم تكن ميسرة لهم قبل سنوات .

فإذا استقرت هذه الأسباب جميعها في قرارها بعد تبدل الحال وضحت الحقيقة في حركة التأليف ووضحت كذلك في حركة الترجمة ، لأن الترجمة قد تعود إلى رجحانها بعد تدفق المؤلفات الأجنبية التي تعالج مشكلات العالم في منابتها الأولى ، وقد يكون تدفق هذه المؤلفات موجباً للكتابة في موضوعاتها والتعقيب عليها دون ترجمتها

أما أغراض الأدباء من موضوعاتهم وكتاباتهم ، فالربع الثاني من القرن العشرين حقيق أن يشهد فيها انشعاباً لم يسبق إليه قط بين المدرستين الخالدتين على مدى الزمان ، ونعني بهما مدرسة الفن للفن ، ومدرسة الفن لخدمة المصالح الاجتماعية أو المصالح السياسية

فمنذ وُجد الأدب وجد الأدباء الذين يكتفون بالتعبير لجماله وإعرابه عن سرائر النفس الإنسانية ، ووجد الأدباء الذين يعبرون ليرجّحوا دعوة على دعوة ، أو يقنعوا الناس بمذهب من مذاهب الإصلاح ويحركوهم إلى عمل مقصود .

ولكن الآونة التي نحن فيها تجنح بالناس إلى التفرقة الحاسمة بين المدرستين الخالدتين ، لأنها ليست تفرقة بين رهطين من الأدباء وكفى ، ولكنها تفرقة بين نظم حكومية وطبقات اجتماعية ودعوات فلسفية لا تزال عرضة للمناقشة في صدد المعيشة اليومية وصدد التفكير والدراسة . إذ كان من قواعد الاشتراكية المتطرفة أن الطبقة الاجتماعية الغالبة على الحكم في حل من تسخير الآداب والفنون والعقائد لخدمة مصالحها وتمثيل عاداتها وآمالها . فإذا أضيف القائلون بهذا الرأي لأنهم يدينون بالاشتراكية إلى القائلين به لأنهم ينكرون مذهب الفن للفن عامة ، فقد أصبحت الآونة الحاضرة في الحقيقة آونة النظر في المدرستين الخالدتين على وجه من الوجوه .

وقد ظهر في اللغة العربية بعض القصص ، والدراسات التي تتناول المسائل الاجتماعية ، وتصور الغني والفقير ، والرجل والمرأة في صورة تستحث النفوس إلى طلب الاصلاح والتغيير . ولا تزال تظهر فيها قصص ودراسات تصور الحالة في صورتها الفنية وتترك العمل المترتب على ظهورها في هذه الصورة لشعور القراء .

ولكننا نعتقد أن مصير الخلاف بين المدرستين ، كمصير الخلاف بين دعاة الفصحى ودعاة العامية ، فلا تنفرد مدرسة الفن للفن بالميدان ، ولا تنفرد به مدرسة الفن لخدمة المقاصد الاجتماعية ، لأن أنماط الكتابة والتفكير لا تفرض بالإملاء والإيحاء ، وإنما تفرضها على الأديب سليقته ومزاجه . فمن غلبت فيه سليقة المصلح على سليقة الفنان ظهرت الدعوة في كتابته عامداً أو غير عامد ، ومن غلبت فيه سليقة الفنان على سليقة المصلح لم يفده إكراهه على الدعوة ، إلا أن يقتسر طبعه على غير ما يحسنه ويجيد فيه ، ولن تخلو الدنيا من أصحاب السليقتين .

وقد أسلفنا في صدر هذه الكلمة أن درجة المحافظة — في كل قطر من الأقطار العربية إنما تقاس بمقياس التراث الإسلامي فيه ؛ فحيثما تمكن هذا التراث في جوار الأماكن المقدسة أو المساجد الكبرى أو المعاهد العلمية العريقة فهنالك تزداد الأناة في تلبية الاتجاه الحديث .

ولا تصدق هذه الملاحظة على شيء صدقها على الدعوات الاجتماعية التي تمس قواعد الدين . فأن درجة النفور منها تكاد تتمشى في الترتيب بين الأقطار الإسلامية على حسب المعاهد العريقة التي فيها وحسب منزلتها في القداسة والرعاية الدينية ، وذلك هو شأن الأقطار العربية في كل تجديد له علاقة بالعقيدة الإسلامية من قريب أو بعيد .

وإذا أردنا أن نوجز القول في وصف الاتجاهات الحديثة لجملة القول في وصفها ، بعد هذه اللمحات عن مبناها ومعناها ، أننا نعبر الآن فترة البداية في الاستقلال والثقة بالنفس ، وأن هذا الاستقلال يتجلى حيناً في التحرر من القديم ويتجلى حيناً آخر في التحرر من الجديد .

فقد مضى زمان كان يكفي فيه أن يكون الشيء قديماً ليحكي بلا تصرف ولا مراجعة ، ومضى بعده زمن كان يكفي فيه أن يكون الشيء أوربيا أو حديثاً ليحكي بلا تصرف ولا مراجعة ، فهذا الربع الثاني من القرن العشرين قد عرف أناساً يأبون التقيد بكل قديم لأنه قديم ، كما يأبون التقيد بكل جديد لأنه جديد . ومن الناس اليوم من يوصف بالابتكار والجرأة لأنه يستمسك بقديم كان الاستمساك به وقفاً على الجامدين ، ومنهم من يوصف بالجمود والمحاكاة لأنه يعجل إلى الجديد الذي يستحب على سنة التقليد . ولعل الحقيقة المقبلة هي التي يكتب لها أن تثبت قدم الاستقلال وتطلق الآراء من حجر القديم والجديد على السواء .

عباس محمود العقاد

السعودية
العرب
العدد رقم 1-2
1 يناير 1997

الأحلام والشعر

إن العقل عـامل منتج للـرمـوز، ولا يكـاد يعبـر عن نفسـه في الأحـلام بغيـر هـذه الطريقة، ونحن نعرف أن كثيرًا من الحيل التي يقوم عليها الحلم يمكن أن تنطبق على الأشكال الرمزيـة بوجه عام. والرمز في الحلم، والفن تعبيـر غني لما يحمل من معان متعددة كثيرة، والرمز نوع من التعبيـر غير المباشرة لا يسمِّي الشيء باسمه. بل الأرجح أن الرمـز يظهر الشيء، ويخفيـه معًا في وقت واحـد، لذا كان الخيـال جزءًا هـامًا من الحيـاة العقلية لـلإنسـان ويعمل جنبًا إلى جنب مع التفكيـر الـواقعي، ويُعَدُّ وسيلـةَ لتجنب الشدة التي يفـرضها الواقع على وعـي الفرد، ويفيد في إرضـاء بعض الدوافع التي يمكن إرضاؤها في الواقع، فيأتي وسيلة نافعـة لإنقاذ الفرد من الارتباك، الذي قد يحـدث له في تمـاسِّه مع الـواقع، ولكي يكون الخيـال طبيعيًّا يجب أن يكـون قابـلًا للضبط فإن الفرد قد يمعن في استبدال الواقع بالخيال.

إن الحالم يتقمص شخصيـات أحلامه بطـريقة مـا، فيسوِّغ، ويسمو بـالأشياء إلى مستوى المثل العليا، ويحكم الأشيـاء، ويزخرفها، لأن الحلم يستخـدم الإزاحة فتبدو بعض العنـاصر الأخـرى دون علاقـة بغيـرها، ذالك لأن الأحـلام - في رأي (فرويـد) وأشياعه - تهريب للرغبات المكبوتة؛ ولذا فهي اللغة الطبيعية للنفس. فلغة الأحلام - في الواقع - أُنموذج أصيل لعملية التفكير الأصلية. فالمرء يقاسي ضغط الرغبات في نفسـه، وبخاصَّـةٍ الرغبـات المحرمـة، التي تسبح في عقلـه طليقة خـلال نومـه، وفي يقظته، إذا ما واتتها الظروف، وتهيأت لها المناسبات.

من هنـا كانت الأحـلام درجة من درجـات العبقريـة الروحيّة - إن صـح التعبير - فالحالم يستطيع - أحيانًا - أن يتصل بعالـم الحقيقة، ولو بطريقة رمزية غير مباشرة.

فالأحلام - في الغـالـب - ليست بسيطة، وليست أكاذيب - كمـا يبدو - إنما هي رسائل مُـوَجهَةٌ إلى الذات؛ لـذا عُدَّ الحلم برهـانًا على أننا لسنـا محبوسين في داخل جلودنـا، فهو البـاب المفتوح على عـالـم آخر، لأن الحلم يسهم في نقل الحـالـم إلى الـزمان والمكـان المطلوبين مـاضِيًا كـان أم مستقبـلًا، فيلغي بذالك شـرطي الزمـان والمكان وقـوانينهما المألوفـة. في الحلم تختلط الأزمنة وتلغى المسـافات، ويتحقق

المستحيـــل ويتيسر العسير، ولذالك كان الحلم أقرب إلى خيال الشاعر من أيِّ شيءٍ آخر. فما يعجز عنـه زمن اليقظة يحققه زمن الحلم؛ لهذا اهتم الشاعـر - بوجه عام - بالحلم والطيف أكثر من غيره.

إن هنـاك حلمًـا، وأحلامًـا في اليقظـة لا تقل أهميَّـةً عن أحـلام النـوم، يصعب- أحيانًا- تفريقها عن الخيال، والتخيّل. والخيـال عنصر أساسي في أحلام اليقظة، بل إن هذه الأحلام إمعان فـي الخيال بوصفها فُقدانًا للصلة بيـن نقطة الابتداء، والانتهاء في تفكيـره. وفي الحـالتين يكـون التَّخَلِّي عن الـواقع، واستبـداله بغيـره وسيلـةً لحل الصـراع النفسي وما أحـراه - إذن - أن ينتج آثـارًا أدبية، أو مـادة لتلك الآثار، فيفكـر ويخرج العمل بحلـم اليقظة، فيسدّ الفجـوات في عمله الفني، بعـد أن أَمَدَّتْـهُ أحلام اليقظة لأنها بمثابة عامل من العوامل المؤدِّية إلى الإنتاج الأدبي.

وقد لاحظ (فـرويد) وأيـده كثيرون بعده أن الأحـلام (بَصريـة) على الأرجح، وأنها تحدث عن طريق تَجَمُّع الانطباعات الناشئة عن كل الحواس، فتشكل فكرة مصورة. أما عمليـة الإنابة أو المشاركـة فذات جانب واحد فقط بمعنى أن الانتقـال يكون من السمع، أو اللمس، أو غيرهما إلى التصـور. وقلما يحـدث العكس. ومن الممكن أن يكون العكس بسبب تشـويش في التنظيم العقلي. ويقودُنـا هذا إلى التفكيـر بأنه من الطبيعي أن يـوحي النغم المـوسيقيُّ بسلسلـة من الصـور البصـريـة، ولكن من غيـر الطبيعي عكس ذالك. أي إن سلسلة الصور البصريـة توحي بالموسيقى. ولعل أوضح ظهور للحلم نَجده في غزل الشعراء، فبشّـار يستحضر الحبيبة في حلمه، ولكنها تبدو له من خلال أدوات الزينة الملموسة (القرط، والخلخال، والقُلْبِ).

ولقـــد تعـــرَّضَ لـي خَيَـــالُكُمُ   في القُـــرْطِ والخَلخـــالِ والقُلْبِ

وكما تمنى أن تصدقه الأحلام:

عُيَقْتُ (؟) منهـــا حلمًـــا كـــاذبًـــا   يـــاليت ذاك الحُلْـم لم يَكـــذِب

فالحبيبة التي هجرته لا تنفك تغشاه في النوم:

يـارئم قـولي لمثل الـرِّئمِ قـدْ هجـرتْ   يَقْظَى، فمـا بـالها في الـنـوم تغشـاني؟

ويرحب آخر بطيف سُعْدَى الملمِّ بلا زمن. ولكنه يشكو كثرة الأحلام التي لا تَصْدُقُ:

أَهْـلًا بطيفِكِ يـا سُعْـدى المُلِمِّ بِنَـا ... طيفٌ يسيـــر بـــلا نَجْم ولا عَلَمِ

أَنْت الضَّجيعُ إذَا مـا نُمْـتُ في حُلمِي ... والنجْـمُ أنتِ إذا مـــا العَيْـنُ لم تنَـم

مـا أكـذَبَ الْعينَ والأحـلام قـاطِبـةً ... أَصَـادقٌ مـرَّةً في وصلهـا حُلمي؟

ويُمَنِّي شاعر آخر النفس بِالطَّيْفِ الذي لا يملك سواه:

فقلت لعيني عـاودي النـومَ واهجَعي ... لعل خَيَـالًا طـارقًـا سيعـودُ

وقال المؤمل بن أميل:

حلمتُ بكم فـي نَـوْمتي فغضبتُـم ... ولا ذَنْب لـي إن كنتُ في النـوم أَحْلُمُ

سأطـرد عني النـومَ كـي لا أراكمُ ... إذا مـا أتـانـي النـومُ والنـاسُ نُـوَّمُ

ويدعو آخر الحبيبة أن تصل في الأحـلام، لعل هذا الواصل يطمئن الْمُقَلَ المتْعبة فتستريح:

وَعـدِي بـوصلِكِ فـي المنـام لعلهـا ... تـرجـو لقـاءَكِ مُقْلتي فَتُهَـوِّمُ

وتمنى المعريُّ أن تكون دنْياهُ كأحلامه في التعبير:

ولعلَّ دنيـانـا كـرقْـدَةِ حـالم ... بـالْعكسِ ممـا نحن فيـه تُعبَّـرُ

فـالعيـنُ تبكي في المنـام فتجتَنِي ... فَـرَحًا وتضحك في الـرُّقَـادِ فَتُعبَـرُ

ويسترجع أبو العلاء بأحلامه ضروب الذكريات:

إذا نُمْت لا قَيْتُ الأحبَّـة بعـدمـا ... طـوَتْهُم شهـورٌ فـي التراب وأَحْـوالُ

ولشدة ما شغله الطَّيْفُ تساءل عنها في عالم الحيوان:

لقـد زارني طيفُ الخيـال فهـاجَنِي ... هل زار هـذي الإِبْـلَ ضَيْفُ خَيـالِ

وليس الحلم إلا وصلًا حين يعدم في دنيا الحقيقة. وهو - فضلًا عن ذالك - تَحَدٍّ لمحرمات الواقع. وتجـاوز لقوانين المادة وجَبْرِيَّتِهَا. فالخيال يسـافر - برغم كل قيود الحظر. فالحبيبة تسري خَيالًا. وولي أمرها قد أقسم أن يمنع، فيكون بعد وصلها هذا قد حَنِث في قَسَمه:

أَلَى أَمِيـرُكِ لا يَسْـري الخيَـالُ لنـا ... إذَا هجعْنَـا فقـد أَسْرَى ومَـا علمـا

(جامعة الكوفة) كلية الآداب: أ. د. عدنان عبيد العلي

العراق
الأقلام
العدد رقم 3
1 مارس 1965

الأحلام وصلتها بالحياة الواقعية

ضياء الدين ابو الحب

... لقد احتلت الاحلام مركز الصدارة من اهتمام الانسان في كافة عصوره وظل يحاول معرفة اسرارها وخفاياها ويؤولها بحسب ما يتراءى له من خير او شر ويجمع اشتاتها ليتفهم ما توحي له من فكر في شتى حياته او التنبؤ عن مستقبله . فكان الملوك والقادة في العصور الموغلة في القدم يعلقون اهمية خاصة على تفسير الاحلام التي يرونها في نومهم فيستفسرون عما تخبئه لهم تلك الاحلام من معاني في حرز الغيب ، فقد كان الاسكندر الكبير مثلا يجمع في ركابه حيثما سار عددا من اولئك الذين اشتهروا بتفسير الرؤيا يصاحبونه في غزواته وعندما القى الحصار على مدينة صور رأى حلما عن احد المنكتين وهو يرقص فرحا فأوله اتباعه من المفسرين بانه دليل على الانتصار والاستيلاء على تلك المدينة فاصدر اوامره بالهجوم عليها فسقطت المدينة جاثية بين يديه مثلما اخبره المنجمون ومفسرو الاحلام بذلك .(١)

واقدم نظريات الحلم التي كانت تسود العقل البدائي في الانسان الى ان عالم الحلم يمثل جانبا آخر من الحقيقة والواقع منفصلا عن الحقيقة في عالم اليقظة ولكنه مساو له في كونه حقيقة واقعية .

وقد اشار الفيلسوف اليوناني (هيراكليتوس ــ Heraclitus) في معرض حديثه عن الاحلام بقوله « يوجد عالم واحد لاولئك الذين هم في حالة اليقظة وفي خلال النوم يعود كل شخص الى عالمه الخاص » .(٢) .كما جاء في احد المؤلفات القديمة في موضوع الاحلام والذى وضعه الفيلسوف اليوناني (ارتيميد وراس Artemidorns) قوله « ان الحلم يحدث في تلك اللحظة التي تكون فيها النزعات الوجدانية على درجة كبيرة من القوة بحيث انها تطغى على الذهن خلال وقت النوم وتتلاقى مع الارواح الاكثر ترقبا ووعيا » . وهو يرى ان للحلم علاقة بظروف الجسد وحياة الواقع في قوله « ان الشخص الذى يصوم طول نهاره عن الطعام يحلم في الليل بانه يطعم . او الظمىء طول نهاره يرى في النوم بانه يشرب الماء » .(٣)

ويعتقد الفيلسوف العربي ابو يوسف يعقوب بن اسحق الكندى « ان الرؤيا هي استعمال النفس الفكر ورفع استعمال الحواس من جهتها فاما من الاثر نفسه فهي انطباع صور كل ما وقع عليه الفكر من ذى صورة في

النفس بالقوة المصورة لترك النفس استعمال الحواس ولزومها استعمال الفكر »[٤] ٠

وقد وصف ابن سيرين الاحلام بقوله انها « بخار لطيف يخرج من القلب يؤثر في المخ ويحمله على العمل دون ارادة النائم » ٠

وقد قال « اناتول فرانس » انني مقتنع تماما ان قوة الحلم اكبر من الواقع »[٥] ٠ وهو هنا يتكلم بالطبع عن القوة أو التأثير الدافع للحلم على خيال العبقرية ٠ كما يعبر عنها من خبراته الشخصية الخاصة فالحلم ينبغي حينئذ ان يكون حافزا اعظم من الخبرات الحسية في حالة اليقظة والتي نطلق عليها اسم الحقيقة والواقع ٠

هذا واننا مدينون في معارفنا الحديثة عن الاحلام الى عبقرية العلامة النمساوى فرويد الطبيب العقلى ومؤسس مدرسة التحليل النفسي الذى اشار الى أن « الحلم هو حياة العقل أثناء النوم » والذي كرر ما سبق ان اشار اليه الفيلسوف الكندى عن الحلم او ربما سبقهما ارسطو فيما ابان عنه حول طبيعة الاحلام ٠ وقد اشار الى ان الحلم نافذة تطل على اعماق النفس يتراءى منها البصر الى آفاق تصل الى طفولة الانسان لا بل الى فجر تاريخ البشرية ومراحل تطورها جميعا[٦] ٠ وقد اعتمد فرويد قول هيلد برانت الذى اشار فيه الى « ان الحلم ايا كان ما يعرض فيه ـ يستمد مادته من الواقع ومن الحياة الذهنية التي تدور حول الواقع ٠ ومهما اغرب الحلم فهو في الحقيقة لايستطيع على الاطلاق التخلص من العالم الواقعي وهو دائما في اسمى تراكيبه كما في اجلبها للضحك يستعير بالضرورة مادته الاساسية سواء ما عرض لاعيننا في عالم الحواس او خطر بين افكارنا ونحن ايقاظ اى ـ بعبارة أخرى ـ مما سبقت لنا به خبرة : خارجية كانت أو باطنية »[٧] ٠

والنظرية النفسية للاحلام والتي بشر بها فرويد هي انها عبارة عن تحقيق رغبات الحالم اما بصورة مكشوفة او خفية او قد تكون تلك الرغبات مكبوتة لانها لا علاقة لها بالرغبات الشعورية التي يحس بها الشخص في حياته اليومية وانما تعكس رغبات مطمورة في اعماق اللاشعور يرفض الحالم الاعتراف بها في حياته اليومية الواقعية وذلك لانها تظل غير متلاءمة مع المستويات الشعورية من الاخلاق الفاضلة والافكار الرفيعة التي تعارف عليها المجتمع وقبلها دستورا لايمكن التفريط فيه باى وجه من الوجوه ٠ فمثل تلك الرغبات اللاشعورية تعتبر غالبا مقبولة في حياة الطفولة الاولى ولكنها لم تعد تناسبه مع حياة الرجولة لانها تصطرع مع المستويات التي تقبلها العقل الواعي للشخص الحالم فتجد لها تعبيرا غير مباشر خلال النوم اذ انها ينبغي ان تبقى خفية ومكتومة قبل ان يمكن السماح لها بالبروز والانبثاق ولهذا السبب فان احلامنا غالبا ما تبدو سخيفة او تافهة وغير معقولة ٠ فعلينا اذن ان نميز بين المحتوى الظاهرى للحلم وهو ما نتذكره منه

وبين المحتوى الكامن او الخفي للحلم • والعملية التي تتحول بها الافكـــار الحقيقية والرغبات الاصيلة الكامنة في الحلم الى المحتوى الظاهرى للحلم كما نراه ونتذكره تسمى (عمل الحلم) • ومع ان عمل الحلم عمل فكري فانه يختلف عن التفكير اليومي الاعتيادي للعقل الواعي في كونه يتمرد عــلى المنطق ولا يخضع للعقل •

اما عملية تفسير الحلم فتتألف من ترجمة المحتوى الظاهرى للحلم اى الافكار الاصلية الكامنة للحلم • وقد ذكر فرويد انك اذا استطعت ان تعرف الرموز التي تظهر في الحلم وما تثار من الافكار حولهـا في ذهن الحـــالم والذكريات التي تسنح له مرتبطة بحوادث الحلم واشخاصه ورموزه وذلك بالتداعي الحر الذى نسأله ان يدلي لنا به بعد ان يرى الحلم مباشرة فاننــا نستطيع بهذه الطريقة ان نفسر المعنى الذى يشير اليه ذلك الحلم •

فقد حلمت فتاة شابة « ان زرافا كان يرقص في دائرة فأتت قطة في طريقه فركلها بعيدا عنه» فقد يبدو هذا الحلم سخيفا لاول وهلة ولكن فرويد سأل الفتاة عن الافكار التي تساورها عند ذكر الزراف او التفكير فيه فأجابت للزراف رقبة طويلة وهذا يذكرني بشخص لطيف جدا له رقبة طويلة ولكنه متزوج بامرأة اشبه ما تكون بالقطة » • فلاحظ كلمة (ولكن) هنا فـــان الشخص المذكور لو لم يكن متزوجا لكان في مركز يمكنه ان يتقدم فيه اليها او يقدم (دائرة) او دبلة او خاتم الخطوبة وهكذا بدا للحلم معنى بعد ان كان يبدو مجرد هراء • ولكن الفتاة لم تكن لتعترف بواقع الحال وتكره ان تتصور نفسها مدفوعة اليه[٩] •

فالقاعدة الاولى في الحلم هي تبسيط محتوياته الى رؤوس اقـــلام في كلمات قليلة وهذا حلم آخر يبين الى اى مدى يمكن بالتداعي اكتشاف دوافع الحلم ومعانيه • فهذا محام عمره ٣٥ عاما افاد انه رأى الحلم التالى « لقــد كنت مع اختي باهرة وقد افادت بان اخت زوجها « لميس » تعمد الى قتلها في يوم الاحد القادم ٢ آذار • انها لاتبدو مذعورة وهــذا ما جعلني اعجـــب بشجاعتها • والسبب ان اخت زوجها تريد اغتيالها هي لانها تحب اخاهــا حبا جما وتشعر ان زواجه بباهرة لم يكن موفقا » •

ففي هذا الحلم نجد حب الاخت لاخيها المتزوج هو الدافع الى القتل المتعمد وعلى اعتبار ان الزواج بباهرة لم يكن موفقا • وتاريخ ١٢ آذار يبدو سخيفا وانه لايصادف يوم الاحد بل يوم الخميس وعندما يسأل المريض عن المستدعيات الذهنية التي تثار في ذهنه عن هذا التاريخ • انه اليـــوم الذى واجه فيه خطيبته « لميس » وقضى معها وقتا ممتعا وكان يوم الاحد وقد أمكن عن طريق هذا الحلم ومن أحلام أخرى ان نرى ارتباط هــذا المريض ارتباطا قويا بمحبة اخته باهرة اذ ان باهرة سوف تصبح اخت زوج لميس • وتفسح لنا هذه الحقيقة المجال لفهم معنى « القتل » في الحلم اذ ان لميـــس

سوف تقتل صوريا الحب الذى يشعر به المريض نحو اخته باحتلال اهتمامه كله فيها · وهنا اوصلنا في النهاية الى فهم جذر الصراع النفسى العصابي المعترك في نفس الحالم بين حبه الحقيقي لخطيبته ليس وحبه المرضى لاخته باهرة انه خائف من فقدان اخته بالزواج من خطيبته ولهذا فانه يواجـــه مشاكل في حياته الحقيقية · ومثل هذا الحلم وتفسيره الناجح يعطينا فكرة واضحة عن الدور الذى يلعبه التداعي في مساعدة المحلل النفسي في عملـه فى تفسير الاحلام[١٠] ·

فبالنظر لسيطرة الاعراف والتقاليد السائدة في المجتمع والمثل الخلقية الشائعة بين الناس فان الامور التي يحرمها المجتمع ولا يقبلها تبقى دفينـة في اعماق النفس يمنعها عامل نفسى يطلق عليه اسم « الرقيب » من الظهور الى الحياة الواعية ولكن في أثناء النوم حيث لا يظـــل الرقيب في موقـــف الحراسة ضد هذه الافكار الخطرة فان ظهور اية فكرة من هذا النوع مـن الاعماق الى الشعور يستدعى ان يعمل الرقيب في اللحظة الحرجة عـــلى ايقاظ النائم من نومه وانقطاع سلسلة الحلم الذى تنكره النفس الواعية ··



(١) Dudley, Geophry. *How to Understand Your Dreams*: Wilshire Books Co., Hollywood, Cal. 1957. P. 10.

(٢) Stekel, Wilhelm. *The Meaning and Psychology of Dreams* Bard Books, New York, 1951, P. 2.

(٣) Dudley, G. Ibid. P. 10.

(٤) رسالة الكندي في النوم والرؤيا · انظر رسائل الكندي الفلسفية تحقيق عبدالهادي أبو ريده ص (٣٠٠) ·

(٥) Stekel, W. Ibid, P. 3.

(٦) مصطفى زيور في تصدير كتاب تفسير الاحلام لفرويد ترجمة مصطفى صفوان دار المعارف بمصر ص (١١) ·

(٧) فرويد تفسير الاحلام ترجمة مصطفى صفوان ص (٥٠) ·

(٨) Dudley, G. Ibid, Pp. 11, 13.

(٩) الاحلام المزعجة مترى أمين · مطبعة منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٦١ ·ص١٤ ·

(١٠) Gutheil, Emil. *What Your Dreams Mean?*: A premier Book, New York, 1957, Pp. (88-89).

الاحلام

الحلم عبارة عما يحدث في النوم من تمثل صورة عقلية ليس بينها تناسب تتولد من تنبُّه بعض اجزاء الدماغ وهو ملازم لكل انسان في جميع اطوار الحياة فلا يكون نوم بدون حلم . وذلك ان الدماغ مؤلف من شطرين ايمن وايسر يشتمل كلٌّ منهما على اجزاء كل جزء منها يقابل مثلهُ في الشطر الآخر في شكلهِ وبنائهِ وعملهِ . وقد ثبت الآن ان لكل جزء من اجزاء الدماغ عملاً خاصًّا يستقلّ بهِ مع ما بينها من الاتصال لان الالياف العصبية تتقاطع في اتجاهها الى حيث تنتهي على كيفية تُعرَف من علم التشريح فيحدث اشتراك في صدور الاحداث العقلية او ورودها غايةُ التكافل لقيام المنفعة العامة كما يتضح ذلك من علم منافع الاعضاء . ولا يخفى ان كل عضو يعمل عملاً يهلك من دقائقهِ شيء يعادل قوة العمل ومدتهُ فيحتاج الى الراحة والسكون للتعوض عما خسرهُ وهذه الراحة تتفاوت بالنظر الى الاعضاء من حيث لزومها وشدة الحاجة اليها فتكون في القلب عبارة عن الفترة بين نبضاتهِ وتقع في الدماغ على هيئة النوم والسبات . فاذا كان النوم كاملاً مستوفيًا شروط الصحة استراحت الاجزاء المؤلف منها الدماغ كلها فلا تحدث حينئذٍ الاحلام وذلك في رأي كثير من المحققين ممتنع لان اجزاء الدماغ لا تعمل كلها ولا تستريح كلها دفعةً واحدة بل لا بد ان يبقى بعضها مستيقظًا مدة النوم يتنبه بما يطرأ عليهِ من المؤثرات سواء كانت ظاهرة او باطنة ولذلك كانت الاحلام مستمرة الحدوث ولو لم يتذكرها الانسان دائمًا لضعف الاثر الباقي عنها في المخيلة فهي سريعة الزوال واقرب الى النسيان

والاحلام من حيث منشأها على نوعين الاول ما يحدث عن تنبه في

الخارج يُنقَل بالاعصاب الى الدماغ فتحدث ثم خيالات يهيئها الاستعداد الخصوصي بحيث تتألف منها صورة عقلية لا تنطبق على الاثر الحادث في الخارج لان النائم لا يدرك ماهية المؤثر كما يدركهُ المستيقظ . والثاني ما يحدث عن تنبّه في الباطن يتهيأُ بهِ تجمُّع الصور الذهنية في محلها من الدماغ على كيفية يترتب عليها تخيُّل امورٍ انطبعت من قبل في الذاكرة . وبينهما رتبة متوسطة تحدث فيها الاحلام بالايهام كأن يُوهَمَ النائم امرًا فيحلم بهِ واكثر ما يكون ذلك في طور الانتقال من النوم الى اليقظة

ومن تأمل في ما يعرض للانسان اثنآء تفكرهِ وانهماكهِ بامرٍ مهمّ من انتقال الفكر فجأة الى تذكر شيءٍ ليس لهُ علاقةٌ بالحالة التي هو فيها لم يفتهُ ادراك ما يحدث في النوم من مثل ذلك حيث تبدو صور الاشيآء في اجزآء الدماغ غير الواقع عليها السكون اما فجأةً لتنبهٍ داخلي او منقولةً عن طريق الحواس لتنبهٍ خارجي وهو الغالب فيها . وقد تقدم آنفًا ان اثر التنبه المذكور لا ينطبق على حقيقة المؤثر ولكنهُ يختلف عما يكون عليهِ في حالة اليقظة من حيث القوة والضعف فقد يكون التأثير قويًّا ولو كان المؤثر ضعيفًا . ولما كانت اجزآء الدماغ مرتبطةً بعضها ببعض مع استقلال كل منها بعملهِ لتقاطع الالياف العصبية كما تقدم وكانت القوى العقلية المتصرفة بحقائق الامور غير عاملة في النوم ترتب على ذلك حدوث صور غريبة متنافرة مختلفة في الشدة والخفة فاذا أدنيت من جفن النائم مصباحًا يحلم بحدوث حريقة او بوميض البرق وقصف الرعد وانقضاض الصواعق واذا قربت من انفهِ قارورة طيب يحلم انهُ على وشك الاختناق وانهُ يستروح رائحة النتن والقذر او يستنشق رائحة لا مثيل لها في المشمومات واذا نضحتهُ بنضحةِ مآء لطيفة حلم بانهمار القطر

ومن غرائب ما يحدث في الحلم خداع الحس وهو ان يرى النائم نفسهُ في غير حالتهِ الطبيعية كأن يحلم برجوعهِ فتى عاد الى المدرسة يدرس العلم ويتهيأ للفحص ثم يقف امام اساتذتهِ ليفحصوهُ فهم يطارحونهُ الاسئلة وهو يوضح المسائل ويحل المشاكل الى غير ذلك مما يُثبت لنفسهِ البراعة والفضل . ومنها تغيُّر الشخصية وهو ان يرى النائم نفسهُ غير ذلك الصانع الحقير مثلاً وانما هو ذلك الملك الخطير بعينهِ يتسلط على امتهِ ويتحكم في رعيتهِ وكان احد ضباط الالمان يُعجَب ببسالة انيبال فحلم انهُ استحال الى هذا البطل وانهُ يعبّئ الصفوف ويرتب الجيوش ويهاجم الاعداءَ بصفة كونهِ اياهُ

ومن الثابت ان مدة الحلم قصيرة على ان ما يقع فيها من المشاهد والمواقع التي تستغرق الزمن الطويل امرٌ يفضي الى العجب فربما حلم الانسان في بضع ثوانٍ بمواقع لا تتم في اقل من عدة سنين لو كانت حقيقية والامثلة على ذلك كثيرة يستطيع كل انسان ان يحققها بنفسهِ فلا نطيل الكلام عليها

ومما يستطيع كل انسان ان يحققهُ بنفسهِ الحلم بامرٍ ذي بالٍ مما كثُر التفكر بهِ لبقاءِ اثرهِ في الدماغ فاذا فقد احد عزيزًا عليهِ لا يزال يحلم بهِ كلما عنَّ لهُ ذكرهُ ومن ذلك الحلم بما يميل اليهِ طبعهُ فالعاشق لا يعتريهِ الوسن الا مرَّ بجفنهِ طيف حبيبهِ والشجاع يحلم بانهُ يصارع الابطال ويصرع الاقيال ويصول في حومة القتال والخطيب يرى نفسهُ وهو على منبر الخطابة يقرع الاسماع بزواجر وعظهِ ويخلب الالباب بجواهر لفظهِ وكلما تخيَّل انهم يضجون باستحسان كلامهِ ازداد عجبًا بنفسهِ فزاد في نثرهِ ونظامهِ وبعض اذكياء العقول يحلمون بما اشتغلت بهِ افكارهم في النهار واعضل عليهم حلهُ فينكشف لهم في الحلم سترهُ ويظهر سرّهُ وقد استعظم كتبة الافرنج ما نظمهُ شاعرهم واتر من

القصائد في نومهِ ولشاعرنا الشهير الشيخ ناصيف اليازجي رحمهُ الله ابياتٌ نظمها في نومهِ حين كان في مرضهِ الاخير وقد حلم نفسهُ في سن الصبوة وانهُ كان يدرس العلم على احد مشائخ الازهر فقال يهنئهُ بعيد الفطر

هلالُ شوَّال في ذا العيد حيَّاكا والأُفق حيَّاهُ بدرٌ من محيّاكا

يا ايها الشيخ انت البحر في ادبٍ ونحن سحبٌ رواها فضل سُقياكا

انا الفقير بعلمٍ جئت اطلبهُ والله في العلم بين الناس اغناكا

لا زلت تقطع اعيادًا وازمنةً تمضي بخيرٍ وعين الله ترعاكا

ومما يجدر ذكرهُ في هذا المقام الحركات التي يبديها النائم وهو يحلم بامرٍ فاذا حلم الانسان بامر مفرح ظهر على وجههِ الانبساط والابتسام وشوهدت امرأة تحرك فمها وهي نائمة حركات تشبه النفخ فلما استيقظت اخبرت انها حلمت بانها اطفأت مصباحاً . وكثيرًا ما يسمع النائم يتكلم في نومهِ فقد ذكر عن كثيرين انهم كانوا يفشون اسرارهم في نومهم . وكثيرون يجاوبون على الاسئلة التي يُسألون عنها وهم نيام . وبعض الاولاد يتكلمون مع امهاتهم وهم نيام وربما خاطبت الحليلة زوجها في النوم حتى قد يحمَل النائم على اذاعة سرهِ بان يُجارَى على افكارهِ متى بدأ بالاخبار عن امرٍ عرض لهُ فيمكن التدخل في وجدانهِ . ومن هذا القبيل ما حكاهُ الدكتور مُلّ من برلين وهو ان امرأة حلمت بانها تتكلم مع خليل لها ذكرت اسمهُ على مسمع من زوجها فوعاهُ وتظاهر بانهُ هو ذلك الخليل الذي برَّحها هواهُ واضناها جفاهُ وما زال يستكشف سرَّها ويستطلع امرها حتى برح الخفآء وانكشف الغطآء على انهُ عند ما كان يخاطبها بصفة كونهِ زوجها لم تكن تردُّ عليهِ جوابًا

ومما ينبغي التنبه لهُ ما تحدثهُ الاحلام من الاثر بعد اليقظة فان الذي

يحلم بسماع طلق مدفع يبقى دويّهُ في اذنيهِ مدةً بعد ان يفيق من نومهِ والبعض يشعرون بأثر الألم الذي حدث في الحلم وربما بقيت صورة الحلم في الذهن بعد اليقظة كانها حادثة حقيقية وقد يبقى بعضهم مغموماً يومهُ لحلم مخيفٍ عرض لهُ وبعد المرض تزداد علتهم اذا حلموا بها . وذكر بعضهم ان فتاةً حلمت بان رجلاً يتتبَّعها وهي تهرب منهُ فبقيت تحلم بهِ عدة ليالٍ وجسمها يهزل وورد خديها يذبل حتى اصابها شلل في الرجلين . ومن المقرر عند الاطبآء ان الأمراض العقلية يدلُّ عليها خللٌ يظهر في الحلم اولاً وقال بعض المحققين ان الهذيان يبتدئُ في الحلم وعن اريسطو ان كثيرًا من الاعمال البشرية مبدأها الحلم والله اعلم

بيروت وجوّها

لحضرة الدكتور نجيب افندي بدورة في بيروت

تعريباً عن كتاب المرحوم الدكتور بويّه في الكلام على بيروت واحوالها الصحية

لما كانت مدينة بيروت خصوصاً وقطر سوريا عموماً محطّ رحال المصريين في الصيف ومطمح انظار الاوربيين في سياحاتهم لما هو مشهور عنهما من اعتدال الحرارة ورطوبة الهوآء وعذوبة المآء رأينا ان نأتي بلمحةٍ عن احوالهما الجوّية مقتصرين في ذلك على مدينة بيروت وضواحيها تاركين سائر انحآء سوريا لعدم توفّر وسائل البحث فيها

وملاحظاتنا هذه تشمل اربع سنوات متوالية من سنة ١٨٩٠ الى ١٨٩٣ كانت في خلالها الاحوال الجوية متطابقة على غاية من الدقة والضبط ولذلك لم نرَ من الواجب متابعة المراقبة في السنين التالية . وتمهيدًا لبيان ذلك نقسم

الاخلاق التي يمثلها الشعر الجاهلي

والاستشهاد عليها منه

بقلم العلامة الشيخ محمد المهدي الاستاذ في الجامعة المصرية

لا أريد هنا أن اجمل شعر العرب في جاهليتهم وعاء لجميع اخلاقهم وان أكشف الغطاء عن هذا الوعاء للناس حتى يروا ما فيه فان ذلك مما لا سبيل اليه لامرين .الاول ان الشعر لم يحمّله الشعراء كل شيء كان في عصورهم من طبائع قومهم وعادات عشائرهم لانهم لم يكونوا كناظمي المتون لا غرض لهم من النظم الا جمع القواعد ليسهل تحفظها وانما هم شعراء تتوارد عليهم الخواطر في الغرض الذي يرمون اليه فان جاء من عفوها شيء من العادات والاخلاق لتكميل معنى او تزيين أمر او تقبيحه او ما شاكل ذلك اثبتوه في قصائدهم واراجيزهم وقلما يلتفتون الى مالا يناسب موضوعات الشعر كانواع الزواج والطلاق والاعتداد وعقود البيع والعهود

الثاني ان كثيراً من أشعارهم لعبت به يد الضياع فلم يصل الينا . على ان ما وصل قد شوه كثير منه بالتحريف والتغير والتبديل واختلفت فيه الرواية والنسبة الى القائلين . وقد مني الادب في كل زمان بطائفة تندس بين أهله وليست منهم ولا منه في شيء لا تحرى رواية ولا تتثبت من نسبة فقد تعزو شعر الجاهلي الى اسلامي والاسلامي الى الجاهلي او المولد وقد تحفظ الشعر محرفاً وتثبته كذلك في كتبها وتمر الازمان على البيت وهو يُعلم محرفاً . وقد وقع في تحريف هؤلاء جماعة من افاضل العلماء فقد روى ابو تمام في حماسته

لو كنت من مازن لم تستبح ابلي بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا

وصوابه بنو الشقيقة كما نص عليه علماء الانساب

وقد وقع في الصبان على الاشموني تحريف البيت الثالث من ابيات جرير التي أعان بها ذا الرمة من القصيدة التي هجا بها هشاماً المرئي وهو

ويسقط بينها المرئي لغواً كما الغيت في الدية الحوارا

فقد حرف في مواضع منه وبقي على تحريفه حتى أذاع تصحيحه العلامة الشيخ الشنقيطي رحمه الله . وقد الف كثير من العلماء كتباً في أغاليط الرواة ولم يستقطوها وقد وقفت الى معرفة كثير مما لم اره في كتبهم واملي أفرد له مقالاً ان شاء الله

وانما اريد ان استنبط من الشعر الذي صح عن العرب في جاهليتهم طائفة صالحة من اخلاقهم لتكون ادل على صفاتهم مما روي من غير هذا الطريق لان الاستنباط من الصحيح اقرب الى الصحة من الاستنباط من المطعون فيه وارجح عند العقل من كثير من التواريخ المنقولة من غير هذا الوجه

على اني ساحكم ذهن القارىء اللبيب فيما استنبطت وسأمر به على معان كثيرة تجيء تبعاً لما اردت فيكون الدرس بالادب اشكل والفائدة منه اكمل

ولا يحسبن القارىء ان كل ما اثبته من الاخلاق للعرب من اشعارهم عام فيهم لا يشذ منه فرد او طائفة فان ذلك غير صحيح ان الاشعار التي ارويها واستنبط منها بعضها للنجدي وبعضها للحجازي وبعضها لليمني وبعضها للحيري الى غير ذلك وليس خلق التهامي بواجب ان يكون خلقاً للحيري اللهم الا ان يكون قد جاء في شعر شعراء الجهتين وتردد في ألسنة رواتهما ولم يرد ما أحد كما ذلك في بعض الاخلاق المنتشرة في بلاد العرب

ولا أطيل في التنبيه قبل المقصود فان القارىء النبيه يدرك من نفسه مثله ولهذا ابدأ بذكر الاخلاق ومأخذها فاقول

الصراحة

واريد بها الابانة عن اقصى المراد خالصة من شائبة الرياء والملق وهذا الخلق أثر من آثار العزة وطهارة النفس من درن النفاق

قال كعب بن سعد الغنوي من بني غنيّ

ولست بلاقي المرء أزعم انه خليل وما قلبي له بخليل

وقال امرؤ القيس الكندي

فان تدفنوا الداء لا نُخفه وان تبعثوا الحرب لا نقعُد
وأن تقتلونا نقتلكمُ وان تقصِدوا الدم لانقصد

وقال ايضاً

اني لأحرم من يصارمني وأجدّ وصل من ابتغى وصلي

وقال المثقب العبديّ من شعراء العراق

فاما ان تكون اخي بصدق فاعرف منك غثي من سميني
والا فاطرحني واتخذني عـدواً اتقيك وتتقيـني

وقال ذو الاصبع العدواني

والله لو كرهت كفي مصاحبتي لقلت اذ كرهت قربي لها بيني

وقال معن بن اوس المزني الحجازي

اذا انت لم تنصف اخاك وجدته على طرف الهجران ان كان يعقل
ويركب حد السيف من ان تضيمه اذا لم يكن عن شفرة السيف مزحل

ولو اضفنا الى هذا مصارحة عمرو بن كلثوم في معلقته لعمرو بن هند ومصارحة عنترة وهو عبد أسود للنعمان بن المنذر وهو ملك لعرفنا مقدار ما فطر عليه العرب من عزة

العزة

عزة النفس قوتها وكرامتها وهي في العرب فطرة من فطرهم ينطق بها عملهم وقولهم في ايامهم ومشاهدهم وهي الى اليوم تكاد تكون ألزم لهم من ظلهم

قال ابراهيم بن كنيف النبهاني

فان تكن الايام فينا تبدلت ببؤسى ونعمى والحوادث تفعل
فما لينت منا قنـاة صلبة ولا ذللتنا للتي ليس تجمـل

وقال المثقب العبدي

فلو اني تعاندني شمالي لمـا اتبعتها ابداً يميني
اذاً لقطعتها ولقلت بيني كذلك اجتوي من يجتويني (١)

وقد عير بنو ذبيان النابغة بخشية النعمان بن المنذر ملك الحيرة فقال

وعيرتني بنو ذبيـان خشيته وهل عليّ بان أخشاك من عار

ويتفرع من العزة صفات جمة منها الحفاظ وهو الدفاع عن الحُرَم والعشيرة

(١) اي اكره المقاء معه

قال البراق وهو من شعراء ربيعة

لعمري لست أترك آل قومي وارحل عن فنائي او اسير

أأنزل بينهم ان كان يُسر وارحل ان ألمَّ بهم عسير

وأترك معشري وهم أناس لهم طَولٌ على الدنيا يدور

ومنها الجلد في الشدائد حتى انهم ليفخرون بعدم البكاء عند نزول المصائب

قال بشامة بن حزن النهشلي

اني لمن معشر افنى اوائلهم قيل الكماة ألا اين المحامونا

لو كان في الالف منا واحد فدعوا من فارس خالهم اياه يعنونا

اذا الكماة تنحوا أن يصيبهمُ حد الظبات [1] وصلناها بايدينا

ولا تراهم وان جلت مصيبتهم مع البكاة على من مات يبكونا

ومنها سكنى البادية خوف رفهنية الحضر ومذلته

قال الاسود بن يعفر التميمي

فتخيروا الارض الفضاء لعزهم ويزيد رافدهم [2] على الرفاد

ومنها الاخذ بالثأر وهذا الخلق عام فيهم لا بد ان يثأروا لقتيلهم ولو ادى ذلك الى هلاك القبيلة . قال المهلهل

ان نحن لم نثأر به فاشحذوا شفاركم منا لحز الحلوق

ذبحاً كذبح الشاة لا يُتَّقى ذابحها الا بشخب العروق

ولقد كانوا يحرمون الخمر والطيب والنساء على انفسهم حتى يثأروا

قال دريد بن الصمة من شعراء هوازن

شلت يميني ولا أشرب معتقة ان اخطأ الموت اسماء بن زنباع

وقال المهلهل

خذ العهد الاكيد على عمري بتركي كل ما حوت الديار

وهجري الغانيات وشرب كأس ولبسي جبة لا تستعار

ولست بخالع درعي وسيفي الى ان يخلع الليل النهار

والا أن تبيد سَراة بكر فلا يبقى لها أبداً أثار

وقال امرؤ القيس بعد أن ظفر ببني أسد ونال منهم ما اراد من ثأر أبيه حجر

(١) الظبة طرف السيف والشاة حده (٢) الرافد المعطي

حلت لي الخمر وكنت امرءًا عن شربها في شغل شاغل
فاليوم أسقى غير مستحقب[1] اثماً من الله ولا واغل

ومن حديثه في تشدده في أخذ الثأر انه لما جمع الجيوش من انحاء بلاد العرب لاخذ ثأر أبيه مر بصنم يقال له ذو الخلصة فاستقسم عنده بقداحه وهي ثلاثة الآمر والناهي والمتربص فاجالها فخرج الناهي ثم اجالها فكذلك ثم اجالها فلم يخرج سواه فجمع قداحه وكسرها وضرب بها وجه الصنم وقال ويحك لو أبوك قتل ما عقتني ومضى الى القتال فظفر ببني أسد . فلينظر الناظر في مقدار شغف العرب باخذ الثأر حتى أنهم ليخالفون آلهتهم اذا نهتهم عنه

ولينظر في الحيرة التي تستولي على احدهم اذا اقتتل ذوو قرباه وقتل بعضهم بعضاً فانه يكون بين أمرين لا ترجيح لاحدهما الاخذ بالثأر والعطف على الاقارب وهما يتنازعانه وقلبه مقسم بينهما كما ترى ذلك مصوراً في قول الحارث بن وعلة الذهلي

قومي هم قتلوا اميم[2] اخي فاذا رميت يصيبني سهمي
ولئن عفوت لاعفون جللا ولئن سطوت لأوهنن عظمي

وقول الاعرابي الذي قتل اخوه ابناً له

اقول للنفس تأساءً وتعزية احدى يدي أصابتني ولم ترد
كلاهما خلف من فقد صاحبه هذا اخي حين ادعوه وذا ولدي

فانك تراه يردد أسفه في خلال حيرته ويعزي نفسه عن القتيل ويعطفها على ذي قرابته ويعتذر له وفي قلبه حسرة على فلذة كبده ونار تتأجج للاخذ بثأره ولكن الى جانب هذه النار الرحمة على ذوي الرحم تبرد من شواظها فينشد مترجماً عما في نفسه

ولا حاجة بنا الى الاطالة في الامر المشهور بين العرب حتى اليوم

ومما يتفرع عن العزة المروءة والنجدة عند الفزع . قال سلامة بن جندل التميمي

وقد نقدم في الهيجا اذا لقحت يوم الحفاظ ونحمي كل مكروب
كنا اذا ما أتانا صارخ فزع كان الصراخ له قرع الظنابيب[3]

وقال زهير بن ابي سلمى

(١) المستحقب المكتسب . والواغل الداخل على القوم يشربون ولم يدع
(٢) أميم منادى واخي مفعول ماقوا (٣) الظنابيب سوق الابل . اي كان اجابة المستغيث قرع الركاب للسرع اليه

اذا فزعوا طاروا الى مستغيثهم طوال الرماح لا ضعاف ولا عزل
بخيل عليها جنة عبقرية جديرون يوماً ان ينالوا فيستعلوا

وقال ذو الاصبع العدواني في جملة وصية لولده أسيد

« واحم حريمك وأعزز جارك وأعن من استعان بك واكرم ضيفك وامرع النهضة في الصريخ فان لك اجلاً لا يعدوك وصن وجهك عن مسألة احد شيئاً »

ثم قال من قصيدته في هذه الوصية

وإذا دعيت الى المهم فكن لفادحه حمولا

وقال دريد بن الصمة

اعاذل انما افنى شبابي ركوبي في الصريخ الى المنادي

ومن مروءتهم عدم اكل الديات

قال الاعشى

وان منيت بنا في ظل معركة لا تلفنا من دماء القوم ننتفل[1]

ومنها عدم الانتقار والانتقار الدعوة الخاصة ويقال لها النقرى والدعوة العامة يقال لها الجفلى

قال طرفة

نحن في المشتاة ندعو الجفلى لا ترى الآدب فينا ينتقر

وقال أمية بن ابي الصلت في عبد الله بن جدعان وكان قد صنع الفالوذ[2] بمكة فوضع الموائد بالأبطح الى باب المسجد ثم نادى مناديه ألا من أراد الفالوذ فليحضر فحضر الناس وكان منهم أمية

له داع بمكة مشمعل[3] وآخر فوق دارته ينادي
الى ردح[4] من الشيزى ملاء لباب البر يلبك بالشهاد

وقال حاتم

اذا ما صنعت الزاد فالتمسي له اكيلاً فاني لست آكله وحدي
أخاً طارقاً أو جار بيت فانني اخاف مذمات الاحاديث من بعدي

ولقد بلغت المروءة في كثير منهم حد الايثار على انفسهم ولو كان بهم خصاصة

---

(١) ويروى في غب اي انهم لا يتعاقلون بالدية والدماء الهدبة (٢) الفالوذ الحلوية
(٣) المشمعل المشرف الظاهر (٤) جمع رداح وهي العظيمة

قال حاتم

أما والذي لا يعلم الغيب غيره ويحيي العظام البيض وهي رميم
لقد كنت اطوي البطن والزاد يشتهى مخافة يوماً ان يقال لئيم

وقال دريد بن الصمة

تراه خميص البطن والزاد حاضر عتيد (١) ويعدو في القميص المقدد

وبعضهم كان يجود على الحيوان استحياء منه اذا حضر أكله حتى ان بعضهم كان يعطي الذئب وهو عدوه اذا حضر نار الشواء.

قال المرقش الاكبر

ولما أضأنا النار عند شوائنا عرانا عليها أطلس اللون بائس
نبذنا اليه حزة من شوائنا حياء وما فحشي على من أجالس (٢)

وقال عروة بن الورد يفتخر باشراك الناس في انائه

اني امرؤ عافي (٣) انائي شركة وأنت امرؤ عافي انائك واحد

وقد أبان زهير بن ابي سلمى مذهب الاشتراكية وانه من اخلاق العرب الفاضلة قبل ان يظهر في العالم المتمدن باكثر من ألف سنة فقال

على مكثريهم رزق من يعتريهم وعند المقلين السماحة والبذل

وقد سبقته الى ذلك الخرنق أخت طرفة فقالت

والخالطون لجينهم بنضارهم وذوي الغنى منهم بذي الفقر

والظاهر انها تريد من خلط اللجين بالنضار الكناية عن اختلاط الطبقات بعضها ببعض من جهة المكانة. وأما اختلاط الغنيّ بالفقير من جهة افاضة الاغنياء على الفقراء حتى تعم الجميع السعة فقد صرحت به في عجز البيت

وقال حاتم في ذلك

واني لعف الفقر مشترك الغنى وتارك شكل لا يوافقه شكلي

الكرم

ومما يتفرع عن المروءة الكرم وهو فطرة في العرب لا تزال أبين شيء فيهم هي

(١) العتيد المعد (٢) يفحمه بايثار غيره (٣) العافي الوارد

والشجاعة الى اليوم . قالت غُنية بنت عفيف ام حاتم الطائي ترد على من يلومها على الجود

وماذا ترون اليوم الا طبيعة فكيف بتركي يا ابن أم الطبائعا

وقال ولدها

اذا كان بعض المال ربا لاهله فاني بحمد الله مالي معبَّد

وقال

ذريني يكن مالي لعرضي جُنة يق المال عرضي قبل ان يتبددا
اريني جواداً مات هزلاً لعلني ارى ما ترين او بخيلاً مخلّدا
يقولون لي اهلكت مالك فاقتصد وما كنت لولا ما تقولون سيدا

وقال

فلو كان ما يعطى رياء لامسكت به جنبات اللوم يجذبنه جذبا

وقال زهير

اخي ثقة لا تتلف الخمر ماله ولكنه قد يهلك المال نائله

فبان ان جوده صادر عن طيب فطرته لا عن سورة الخمرة وهذا على غير ما يقول كثير من شاربيها قبحها الله انها تحمل على الكرم والرأي الواضح فيها قول بعض الفضلاء

والراح كالريح ان مرت على عطر تذكو وتخبث ان مرت على الجيف

حرمة الجوار

ومنها حرمة الجوار والعرب احرص على هذه المفخرة من الشحيح على ماله ولهذا كثرت في اشعارهم واقوالهم وطابقت اعمالهم اقوالهم . قال حاتم

وما ضرّ جاراً يا ابنة القوم فاعلمي يجاورني أن لا يكون له ستر
بعيني عن جارات قومي غفلة وفي السمع مني عن حديثهم وقر (١)

وقال وقد اجاد

وما تشتكيني جارتي غير أنها اذا غاب عنها بعلها لا أزورها
سيبلغها خيري ويرجع بعلها اليها ولم تقصر عليَّ ستورها

(١) الوقر ثقل في الاذن أو ذهاب السمع كله

فما اجمل ما حفظ جاره وبر بأهله وحفظ عرضه واعتذر عن القطيعة بالصلة وبيّن ان شكوى الجارة من انقطاع الزيارة أنما هي لمظنة الا يبلغها خيره فكف الناس بهذا عن الخوض فيها وقام مقام الكاسب لها وقد بين هذا المعنى في مواضع من كلامه فقال في جملة ذلك

لا نطرق الجارات من بعد هجعة   من الليل الا بالهدية تُحمل
ولا يلطم ابن العم وسط بيوتنا   ولا تصبي[1] عرسه حين يغفل

وقال جساس بن مرة

أنما جاري لعمري   فاعلموا ادنى[2] عيالي
وارى للجار حقاً   كيميني من شمالي
ان للجار علينا   رفع ضيم بالعوالي
سأودي حق جاري   ويدي رهن فعالي
او ارى الموت فيتي   لؤمه[3] عند رجالي

وقال ذو الاصبع العدواني

لم اسألا جارتي وكنتها[4]   هل كنت ممن اراب او قذعا
اودعاني فلم أجب ولقد   يأمن مني خليلي الفجعا

واكثر هذه المعاني دائرة على العفة والنزاهة وطهارة العرض وهي من الصفات النابهة في العرب قديماً وحديثاً . ولحاتم في ذلك ما لم أجد لكثير غيره فمن ذلك قوله

اذا ما بت أختل عرس جاري   ليخفيني الظلام فلا خفيت
أأفضح جارتي واخون جاري   معاذ الله[5] افعل ما حييت

وان في حديث ليلى بنت لكين الجميلة الاديبة العفيفة ما يشرف العرب ويرفع رؤوسهم فقد ابت عليها عفتها وهي أسيرة ببلاد العجم ان تطاوع ابن ملكها وجعلت تستصرخ بالبراق ابن عمها وباخوتها . ومن أشهر كلامها في ذلك القصيدة التي مطلعها

ليت للبراق عيناً فترى   ما أقاسي من بلاء وعنا

تقول فيها

قيدوني غللوني ضربوا   ملمس العفة مني بالعصا

(١) تصباها ختلها وفتنها (٢) أدنى أي اقرب (٣) أي لؤم خفر حق الجوار
(٤) الكنة بالفتح امرأة الابن أو الاخ (٥) أي لا أفعل

ولم تزل تقول الاشعار وتحرض وتستفز الحمية حتى استفزت العرب وقامت بنو ربية كلها لنصرتها ولم تزل حتى نصرها الله

الوفاء

اما الوفاء بالعهد فقد جعلته العرب علماً على البر كله وسمته برّة كما جعلت فجار اسماً للغدر وقد جاء ذلك في شعر النابغة الذبياني . وكان زرعة بن عمرو قد لقيه بعكاظ والح عليه ان يشير على قومه بترك حلف بني اسد فابى النابغة الغدر وبلغه أن زرعة يتوعده فقال

ارأيت يوم عكاظ حين لقيتني تحت العجاج فما شققت غباري
انا اقتسمنا خطتينا بيننا فحملتُ برّة واحتملتَ فجار

أما اوفياء العرب ونوادرهم في الوفاء ومحافظتهم على البر بما يقولون ولو كان فيه حتفهم فكل ذلك مستفيض يصدق بعضه بعضاً . ولعراقة هذه الامة في هذه الاخلاق بقيت فيها حتى اليوم من خير ميراثها . واني مكتف الآن بهذه العجالة ولعلي افرد لهذا الموضوع كلاماً أوفى وأدق

محمد المهدي

اقوال في الانقلاب الاجتماعي

الثورة بذرة المدنية — فيكتور هوغو

الانقلابات العقلية تقوم بالمبادىء لا بالسيوف وتتم في العالم المعنوي قبل بلوغها العالم المادي — ماتسيني

تبدأ الثورات في اجود الادمغة ثم تهبط الى الجماهير — مترنيخ

لا يبقى من آثار الثورة الا ما كان ناضجاً في عقل الشعب — رولان

كلما زادت الشدائد والاضطهادات في زمن الثورات أدركنا ضرورتها : فان شدة الثورة على نسبة جهل الشعب وتوحشه ، وجهل الشعب وتوحشه على نسبة الظلم والاعتساف اللذين ذاقهما — ماكولي

الثورات لا « تخلق » بل هي « تأتي » — وندل فيلبس

ليس ما يقي من الثورات مثل الاصلاح المتواصل . فان اهمال الترميم في اوقاته المناسبة يلجىء الى هدم البناء واعادة بنائه — هوبلي

مصر
الرسالة الجديدة
العدد رقم 37
1 أبريل 1957

ندوة الشهر

كان المفروض انهـا ندوة لمناقشة الأدب الهادف ، ولكنها تحولت الى ندوة لمناقشـة كل الآراء الادبيـة ، والاتجاهات المذهبية . تحولت الى نقاش حار طويل حـول حريـة الاديـب ومسئوليته ، عن الهدف وماهيته ..ومن الذى يحدده . أهى ذات الفنان ام قوه اخرى خارجه عنه؟ ... وثار النقاش حول كل شيء واهتم بالندوة كبار الادباء ... كان هناك نجيب محفوظ ، وعلى احمد باكثير ، ويوسف السباعى ويوسف ادريس ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، والدكتـور محمـد مندور ، وعبد الحليم عبد الله ، ورشدى صالح ، ونظمى لوقا ، وصوفى عبد الله ، وجاذبيه صدقى وكثيرون من شباب الأدباء ... جـاءوا يسـتمعون الى مباراه فى المذاهب ، وتحديد واضح لمفاهيم ظلـت مـدة طويلـة معلقـة .. تتقاذفهـا الآراء فى الصـحف والمجلات والمناقشات الخاصة .



جاذبيه صدقى





عبد الحليم عبد الله



صوفى عبد الله

الأدب الهادف بين المذاهب الأدبيّة

والمدافعان عن الادب الهادف ـ وهذه تسميه مجازيه اذ أن المناقشة فى رأيى ستلغيها من حيث تلاقى وجهات النظر فى هدف الادب ـ كانا دكتور محمـد مندور والاسـتاذ عبد الرحـمن الشرقاوى .. أما المعارضان له فكانا دكتور نظمى لوقا والاستاذ كامـل الشناوى الذى اعتذر ولم يحضـر المناقشة .

والواقع أن الامر لم يقتصـر على المتناظرين ، فقد تكلم الاستاذ السباعى والاستاذ باكثير والدكتـور يوسف أدريس .. ودارت المناقشة بين الادباء على نطاق واسع أثناء المناظره .

ولقد افتتح الندوة الاسـتاذ يوسف السباعى قائلا انه يريد ان يدلى برأى محايد ولكنه ربما كان فى صف أحـد الرأيين ، أما الحقيقة التى يلتزم بها هو ، هى انه لا يؤمن بوجـود أديب يعيش فى برج عاجى واخر يعيش على الارض ، والسـبب فى ذلـك « **ان الاديب الذى يقولون عنـه انه يعيش فى برج عاجى انما يقـرأ له أناس يعيشون فوق الارض** » . ثم تعـرض الاستاذ السباعى للاديب من حيث هو أديب فقال عنه « **ان الاديب أكثـر الناس حساسية** » وان الادباء كلهـم يكتبون للناس ، وليس معنى الحـرية التى ينادى بها لتعطى للاديب .. هو أن يعمل هذا فى واد والناس فى واد اخر .. اذ الحقيقة ان الاديب ينفعل بالاحداث ، والدليل على ذلك ما ظهر أثناء معركة بور سعيد « **فكل الادباء على اختلاف مذاهبهـم كتبوا عن بور سعيد ، وانا لم ار احدا كتب فى تلك الاثناء عن زهرة مثلا او تغـزل فى حسناء** »

ثم هو بعد ذلك يعارض فكرة توجيه الاديب « **انك لا تستطيع ان تقـول للاديب اكتب من اجل لقمة العيش او اخدم قضية سياسية معينـة ، فانت بذلك تقضى على حريته بل تقتل فنه وادبه ، لان الفن احساس ، واحساس الاديب نفسه هو الذى يخرج لنا ادبه وفنه ، والا ، فهو لن يكتب لنا فنا** »

ويستطرد الاستاذ السباعى بعد ذلك محددا هدف الاديب .. « **ان الهـدف يجب ان يعينه الاديب بنفسـه وان يكون مقتنعا ومنفعلا به حتى يستطيع ان يكتب وان تكون كتابته فنا** » .

وتكلم بعد ذلك الاستاذ عبد الحليم عبد الله مقدما المتناظرين ، ولكنه آثر قبل أن تبدأ المناظره أن يدلى برأيه فى الموضوع ، رأى قدمه لنا فى قصة للكاتب الكبير دستويفسكى .. ومـا قصد اليه الاستاذ عبد الله هـو أن يذكر الجميع بشيء جميل حقا ، لخصه فى الجملة الاخيرة من كلمتـه ..

« **الحب .. هو الشجرة الوحيدة التى تستطيع ان تجمع كل شيء** »

وقدم لنا بعد ذلك دكتور محمـد مندور اول المتناظرين ..

ويرى دكتور مندور أن اللغة خادعة وانه يحسن بنا ان نحدد معـانى الالفاظ قبل البدء فى المناقشـة ، وهو يريد من وراء ذلك تحديد معنى كلمة « الهادف » اذا اقترنت بكلمة الادب .

فاذا كان المقصود بها .. العـله الغائيه للعمل الفنى ، فسيصبح الامر بناء عليه لا يحتاج الى نقاش ، لان كل عمل له هدف وله غاية ، وبالتـالى فان كل فن بالضرورة هادف ، وهذا ينفى المشكلة من أساسها .

ولكن هناك مذهبين فلسفيين يحـددد أدباءهما هدفا للعمل الادبى .. همـا الاشتراكية والوجودية .

ويبدأ الدكتور مندور بمشكلة « الله » التى يتحلل منها الوجـوديون ، اذ « **لا يجب التحلل من فكرة اللـه ، بل يجب التمسك بها ، ذلك ان كثيرا من الفلاسفة الذين عارضوها قالـوا بضرورتهـا حتى ان برجون قال انه من المستحسن ان تبقى الفكرة رغم انه عارضها** ، ولقد ذهب البعض أيضا الى ان الانسان عليه ان يخلق لنفسه الها ، والذى يجب ان نتحلـل منه حقيقة بل ونحاربه « **هى الشـعوذة لا الدين ، لان الدين رابط لغـرائز الانسان ، والدين نفسـه دعى الى التحرر من الشعوذة والعادات الضارة**»

وينتقل دكتور مندور الى الواقعيـة فيقول « **ان جوركى قد قال ان هدف الادب يجب ان يكون الكشف عن واقع الحياة** » . وهدف الادب فى الواقعيـة الغربية هو نقد الحياة ، وجـوركى يقول فى ذلك « **انه يجب ان نتنقـل الواقعية من واقعية نقد الى واقعيـة بناء** » . والبناء يقتضى ان نثـق فى الانسان ، وان تنشر الدعوة الى الثقة فى النفس وفى الغير أيضا ، وهـذا كله يرجع الى شيء واحد ، هو الثقـة فى أن الانسان خير بطبعه ، وهو أيضا قادر على الخير . وهذه هى واقعيـة البناء التى نادى بهـا جوركى .. ويتسـاءل دكتور مندور بعد ذلك « **هل وصلنا نحن الى مرحلة البناء ؟** »

انه يقول « **اننا لازلنا فى حاجـة الى واقعية نقد** » ، ذلك ان الثـورة قد قلبت الاوضاع ، ولكنهـا لم تقلب النفوس بعد ، ومجتمعنا ملىء بما يحتاج الى نقد ، واظهار عيوبنا سيوصلنا الى تنظيفها ، ووظيفـة الادب هنا « **ان نفتش عما فى نفوسـنا وفى نفوس الناس من ادران لنلقى بها الى الخارج ومن مصلحة الادب ان يلاحق الفساد وان يفضحه ويظهره** » . وهذا هـو السبيل الى التمهيد للانتقال الى مرحلة أخرى نستطيع فيها ان « **نجمع بـين واقعية البناء وواقعية النقد** » . أمـا الاخيرة فلسوف تتلاشى تدريجيا

وهناك الادب من حيث هو أدبـا ، والذى يميزه هى « **الصيغة الجمالية** » ففى الشعر هناك الوزن والموسيقى ، وفى الموسيقى هناك الانغـام .. « **فصالة الهدف والدعوة اليـه ، لا يصح ان تنسينا القيم الباقية فى الادب ليتميز بها عن غيره من الانتاج** » .

والادب له صوره القصـة مثـلا تأخذ صورتها من حيث هى بناء متكامل « **والصورة يجب ان نهتم بها ونوليها اهتماما كبيرا حتى لا يتحـول الادب الى صحافة** » ولا يجب بناء عليـه ان نحكم على العمل بانه ادب لمجرد ان له هدفا .

وعلى ذلك .. فالادب الهادف بمعنى

رشدى صالح



البقية ص ٤٨

مصر

الرسالة الجديدة
العدد رقم 10
1 يناير 1955

الأدب الوجودي

بقلم: محمد غنيمي هلال

نهج الوجوديون في أدبهم منهجا خالفوا فيه من عداهم من الكتاب . وقد أوضح زعيمهم جان بول سارتر أسس أدبهم واتجاهاته العامة ودعا المعاصرين من الكتاب الى اتباعها . ولم تكن دعوته سوى شرح للمبادىء التي سار عليها الوجوديون في اتجاههم الادبي ، ويرجو ان نوفق هنا الى اعطاء القارىء فكرة وجيزة عن مبادىء ذلك الادب الذي يرمي الى الكشف عن سر العالم وخاصة عن سر الانسان في العالم وذلك بتصويره للعصر الحديث وتلبيته لمطالبه . فقد أهاب سارتر بالكتاب الا يظلوا بمعزل عن المجتمع عالة عليه يأخذون منه ولا يعطون ، كالنباتات الطفيلية تعيش على ماينتج سواها .. بل عليهم ان يفتحوا عيونهم على ماهيأ لهم العصر الحديث من مواقف كي يقوموا فيه برسالتهم .. وحقا لقد اختلف مركز الكاتب الاجتماعي في العصر الحديث عما كان عليه سالفوه في العصور السابقة . فبانتشار التعليم أصبح جمهور قرائه غير محدود اذ صارت الكتابة من وسائل التفكير العامة ، غير مقصورة على طبقة خاصة من طبقات المجتمع .. كما ان ابناء العصر الحديث يعنون بالوقوف على شئون مجتمعهم وتفهم مطالبهم الحيوية فيه وفي العصر الحديث لا يتوجه الكاتب في انتاجه الى طبقة من طبقات المجتمع دون سواها ، كما كانت عليه حال الكتاب مثلا في فرنسا في القرن السابع عشر ، حين كان جمهور الكاتب محصورا في الصفوة من الملوك والنبلاء والاثرياء البرجوازيين . فكان الكاتب حارسا لعقائدهم ومزاعمهم ، يتحدث اليهم دون بقية الشعب حتى اذا اراد ان يصف الظلم الذي تعانيه طبقة الفلاحين مثلا ، لم توله الفرصة ليتحدث الى تلك الطبقة ، بل كان يتحدث عنها الى تلك الصفوة . غير قاصد من حديثه ان ينال من النظام القائم الذي جعل نفسه حارسا عليه ويسمي سارتر هؤلاء الكتاب « كلاب الحراسة » للسلطة الزمنية ، من مؤرخي الملوك وشعرائهم الذين عنوا بالتمكين لعقيدة الملكية المطلقة ورعايتها ولكن الكاتب في اوروبا في العصر الحديث يتوجه الى ابناء المجتمع كافة وينتظر هؤلاء منه أن يهديهم فيما يعرض لهم من مسائل الحياة ومشكلات المجتمع . لهذا يجب ان يدرك ادراكا جديدا ماعليه من رسالة يؤديها لجمهور قرائه .

والكتابة عمل حر يتوجه به المؤلف الى صدق واخلاص الى حرية القارىء . فالحرية هي جوهر العمل الادبي ولبه عند الكاتب والقارىء على السواء ، وليس « التزام » الكاتب فيما يرى سارتر الا قدرته على جعل كل موقف من مواقفه سليما مشروعا ، يصدر فيه عن اخلاص لاتشوبه ريبة ، ويتحمل مافيه من تبعة عن حرية واختيار فاذا قام معوق من معوقات الحرية في طريق الكاتب او القارىء فقد العمل الادبي غايته ، لان الكاتب اذ كتب عن غير ايمان منه كان ادبه خداعا وتضليلا واذ توجه بأدبه الى قراء حيل بينهم وبينه بمزاعم اوقعتهم في اسارها ضاع جهده في غير طائل . فحرية الكتابة تستلزم حرية المواطن . واذا قامت العقبات في سبيل الحرية كان على الكاتب ان يعمل ولا على ازالتها من الطريق .

وعلى الكاتب ان يختار جمهور قرائه من بين معاصريه ، ليتوجه اليهم بأدبه اذ تجمعت وياهم عوامل واحدة وعالم مشترك ، ويخوضون معا غمار تاريخ واحد . وعلى المؤلف ان ينقد في ذلك العالم المشترك بما له من حرية ، فيستحث بذلك القارىء الى تحرير نفسه ، ولهذا يعجب سارتر كل الاعجاب بكتاب القرن الثامن عشر في فرنسا اذ هيأت لهم ظروفهم التاريخية ان يقوموا برسالتهم الادبية خير قيام فكانت حياتهم حياة للخاطر ، وكانت كتبهم اعمالا ، وكان ادبهم ادب تحرير للانسان من حيث هو انسان ، ولم يكن قصد الكاتب في ذلك العصر الى مجرد تحرير [illegible] عليه القوم من حرياتهم بتصويرها لهم بدون محاباة ، بل كان [illegible] الوجودي تحريضا لهم على العمل للخلاص مما يعانونه من [illegible] الحكام دعوة لهم الى الوضوح في اعمالهم [illegible] ثم الى الدفاع عن امتيازاتهم . فكان عمله حقا تمهيدا للثورة الفرنسية الكبرى . وكان ادبه ادب عمل .

ووظيفة الادب الوجودي هي رسم صورة للانسان وللمجتمع الذي يعيش فيه ، وبهذه الصورة ينتقل المرء من حالته التلقائية الى حالة وعي وتفكير وهذا الانتقال في ذاته ثورة دائمة اذ به يدرك المرء ماعليه من تبعة في الصورة التي رسمت له ، فيقصد الى اصلاحها . وبذا يقع الجدال فيما كان قائما من النظم او ثابتا من القيم ويتحكم هذا الوعي في المجتمع لتحكم الصورة في نموذجها ، فيفقد المجتمع بذلك ماكان عليه من اتزان واستقرار اكسبه اياهما الجهل بما هو عليه .. وبهذا يكون الكلام قوة من قوى العمل اذا وصفت سلوك انسان فقد اوحيت به اليه ، فجعلته يرى نفسه ، وربما انك حددت هذا السلوك للآخرين في نفس الوقت . لان ذلك الانسان يدرك انه مرئي من الآخرين في اللحظة التي يرى فيها نفسه ، فما كان ينحدر الى عالم النسيان من حركات غامضة غير واعية ، اصبحت الآن ذات وجود فسيح لاحدود له ، وجود يعلمه الجميع فوجدت سبيلها الى الموضوعية في العقول ، وزاد بذلك سلطان امتدادها واكتسبت ابعادا جديدة . فكيف تريد ان يبقى صاحبها نفس سلوكه من قبل فاما ان يداب على ماكان عليه من سلوك ولكن من عناد وكامل وعي ، واما ان يرتد عنه . وهكذا يوصف الموقف الكشف عنه ، قاصدا كل القصد الى تغييره .... وحينذاك تكون صاحبة العرض ، وهذه هي وظيفة الادب عند الوجوديين ، وهي تتطلب دربة وعملا دائبا وحسا مرهفا وشعورا بالتبعات . وليست هذه التبعات من خلق الكتاب ، بل يمليها عليهم المجتمع الذي يعيشون فيه والعصر الذي يعيشون فيه . وباختيار الكاتب لجمهور قرائه يتحدد عمله وترسم غايته ، فالكاتب يمثل الضمير الحر للمجتمع المنتج ، ويصف صورة ذلك المجتمع في عبارات مصدرها الحرية والشعور بالتبعية الاجتماعية ، وبما انه لايصف الا قصدا الى تغيير الصورة التي يرسمها في ادبه ، فوصفه هذا تجاوز منه للموقف التاريخي رجاء صلاحه في المستقبل القريب .

وهذا هو معنى « التزام » الكاتب .. اي وعيه بموقفه من المجتمع ومن العالم .. وليس كل الناس ، بل ليس كل الكتاب على وعي بذلك الالتزام .. بل منهم من يطمسون في انفسهم معنى التزامهم ، بهربهم من الحقيقة الى الباطل ، او بخلقهم لانفسهم جنات مصطنعة في عالم الخيال . وهم كذلك غير ملتزمين حين يسدلون الظلام على مصابيح عقولهم .. او يتطلعون الى الغايات مغفلين امر الوسائل ، او يأبون التعاون مع اقرانهم .. او ينتزعون من الحياة كل قيمة ناظرين لها من جانب الفناء . وفي نفس الوقت ينفون عن الموت كل رهبة بانغماسهم في شئون الحياة اليومية المبتذلة ، او يوهمون انفسهم .. اذا كانوا من طبقة الطغاة ، انهم ليسوا منها لجلال عواطفهم . واذا كانوا من المضطهدين اخفوا عن انفسهم مشاركتهم في التبعة لمن يضطهدونهم .. محتجين بان المرء يستطيع ان يبقى حرا وهو في القيد اذا كان ذا استعداد لتذوق الحياة الروحية .... ومن الكتاب فريق هو اكثرهم عددا ، يزود بمصنع من اسلحة الحيلة كل قارىء يريد ان يركن الى نوم الراحة .

ولهذا عاب سارتر على كتاب القرن التاسع عشر الفرنسيين وبعض كتاب القرن العشرين جنوحهم الى عالم الخيال ، فلم يكن همهم رسم صورة للمجتمع رغبة اصلاحه ، بل كان جهدهم وقفا على تبرير النظام القائم وتجاوزه قليلا قليلا الى منطقة الاحلام .. حيث يتوق المرء توقان اليائس الى ماهو محال ، وحيث تتحول الصدق الحوادث بشئون الحياة اليومية الى زمرية عابثة ، ويعتري القارىء وله الحنين الى مالا وجود له ، ويطغى الخيال على ماهو واقعي ويصبغه بصبغته .. وهذا هو مايطلق عليه سارتر اسما يستطيع ان نترجمه « بادب التنصل » .

ويرى سارتر ان المقومات الاساسية للحقيقة الانسانية ثلاثة الملكية والوجود والعمل .. وقد كان ادب ماقبل الوجوديين في نظر سارتر وقفا على كشف العلاقة بين الوجود والملكية ، لان ذلك الادب كان يعد الوجود متعة ، وكان يرى ان من استمتع اكثر من سواه كان وجوده اقوى من غيره ، وبذا كان كل همه فني في الادب غير الوجودي « متعة »

او وعدا بمتعة » .. ولكن أدب الوجوديين على النقيض من ذلك ، اذ هو يكشف عن العلاقة بين الوجود والعمل من خلال موقف تاريخي خاص . « فهل المرء من صنع غيره ؟ او من صنع نفسه ؟ وماذا عليه ان يعمل ؟ واية غاية يختار ؟ وكيف يعمل ؟ واى الطرق يسلك ؟ وماالعلاقة بين الغايات والوسائل ؟ » واوضح ان ادبا يعالج مثل هذه المسائل لا تكون غايته الترضية والتسلية ، بل عرض مسائل تستغرق كل تفكير .. وتثير أنواعا من القلق . وبيان واجبات تستدعي جهدا وآلاما ولا يكفي أن يتناول الكاتب علاج تلك المسائل بالتأمل في « القيم الخالدة » تأملا تجريديا ، مما يبعد بالادب عن غايته العملية . بل عليه ان يقوم برسالة محددة المعالم عند الوجوديين ، اساسها الشعور بسلطان التاريخ ، والاعتداد بحرية الانسان في حدود ذلك السلطان .

ويصرح سارتر بان للادب الوجودي الفضل في اكتشاف الضغط التاريخي كما كان لتورتشلي فضل اكتشاف الضغط الجوي .. ويصف الوجوديون مايخضع له عصرهم من انواع هذا الضغط للتعرف على موقفهم منه والقيام بواجباتهم فيه . وقد كشفت حوادث التاريخ للوجوديين عن مدى تبعية الدول بعضها لبعض فيما ينتابها من احداث ، فقد تجرى حادثة في طرف من اطراف العالم فيكون لها اثرها البالغ في الطرف الآخر منه كما كشفت لهم تلك الحوادث كذلك عن تعلق مصائر الافراد بمصير وطنهم وهذا اساس ما يضعه الوجوديون في ادبهم من ارتباطهم بمصيرهم في العالم وفي وطنهم . ولكن الوجوديين لا يذهبون في وصفهم الى الاعتداد بالجماعة واغفال شأن الفرد ، بل يولون الانسان كل عنايتهم . لانه عندهم وحدة الاصلاح الذى ينشدونه في بناء المجتمع ولذا يصفون كل ما يحيط به من عوامل وصعاب يجب أن يتغلب عليها . ويتناولون في وصفهم دقائق الحياة الواقعية القاصرة ومافيها من قبح وشر . ويفصحون في كتاباتهم عن هذا الشر هائلا مفزعا طاغيا ، يتهدد الانسانية حتى لتبدو وكأنها شمعة ضئيلة قل من يسهر على رعايتها من الناس . وحتى ليبدو فيها الانسان وكأنه حلم مستحيل التحقيق . وليس هذا الشر قصرا على اهوال الشدائد في الحروب . ولكنه كذلك ماثل في شئون الحياة اليومية ، حتى يسود الرياء . وتقوم العادة مقام الفضيلة ويلعب اكثر الناس دورا اعده لهم غيرهم واملوه عليهم . فانطمست به معالم حريتهم . وفقدوا وعيهم الخالص بانفسهم جهلا منهم بالوجود وقيمته وليس قصد الوجوديين من الايغال في الواقعية في الوصف هو ايقاع اليأس في النفوس . بل الاحاطة بالموقف التاريخي احاطة شاملة ليستطيع المرء الخروج منه عن رشد ، لأن الادراك الواضح لاحلك المواقف هو في نفسه عمل من اعمال التفاؤل ، اذ يتضمن هذا الادراك خضوع الموقف لافكارنا ، فيمكننا التغلب عليه بعزائمنا . بل ان على الكتاب ان يدأبوا على خدمة الادب في غاياته الانسانية حتى حين يذوى فيهم الامل . ويحصر سارتر ماعليهم من واجب « في الجمع بين نسبية الحقيقة التاريخية والمطلق الميتافيزيقي وفي التوفيق بينهما » والميتافيزيقية عنده هي المجهود في سبيل الاحاطة بأحوال الانسانية احاطة شاملة . وهذا هو مايسميه سارتر « ادب المواقف » . وذلك للاشتغال بالمسائل التى يضعها العصر فيما لها من واقعية محددة بحدود التاريخ ، ثم فيما تشف عنه من قيم انسانية خالدة من وراء تلك الحدود . ويضرب سارتر مثلا لهذه المسائل : كيف يستطيع المرء ان يكون انسانا في التاريخ وبالتاريخ ومن أجل التاريخ ؟.. وما علاقة الاخلاق بالسياسة ؟ وكيف نتحمل التبعة . لا في مقاصدنا العميقة فحسب . بل وفي النتائج الموضوعية لاعمالنا ؟ » ويدعو الوجوديون لعلاج هذه المسائل على الاخص في قصص ومسرحيات تستقي موادها من الواقع المحسوس . ويجمل بنا الآن ان نذكر كلمة قصيرة عن خصائص هذه القصص والمسرحيات من الناحية الفنية

كانت القصص في الادب غير الوجودي تحكي على أنها من حوادث الماضي التى انتهى ووضحت معالمه وأمن جانبه . في أدب مسائل ، غايته المسلاة ، والاشراف على المجتمع دون اشتراك في الاحداث . لكن القصص الوجودية تغوص في الحاضر وتوضح مسائله ، ولها صبغة الحاضر بما فيها من قوة على اثارة المشكلات يقول سارتر : « لايستحق اى فن ان يكون فنا مالم يصف عن الحادثة مالها من جدة واصالة . وما فيها من غموض يستحيل معه التنبؤ بها . ومالم يوضح ماللعصر من اتجاه . وما للعالم من كثافة متوعدة مخيفة وما للانسان من صبر طويل »

وليست غاية هذه القصص تسلية القارىء او ترضيته . بل الاهابة به ليعرف موقفه من عصره ومن العالم ويجب ان تكون كل شخصية من شخصيات القصة بمثابة فخ يقع فيه القارىء ليرمى به من شعور الى شعور ومن عالم مطلق لا صلاح له الى عالم مطلق آخر . وليظل شاكا في شكوك الابطال نفسها . مضطربا باضطرابهم . مغمورا بحاضرهم . رازحا تحت عبء مستقبلهم محاصرا بدراكهم مشاعرهم . كأنه منها في منحدرها ولا يستطيع الخروج منه » ويختلف الوصف في هذه القصص عما كان عليه الوصف في قصص غير الوجوديين . لأن الوجوديين يعنون – كما سبق ان اشرت – ببيان العلاقة بين الوجود والعمل . لهذا يكشف الوصف في قصصهم عن وفرة الصلات التى تربط مابين الاشياء والاشخاص على نحو مايصف به سانتيكزوبرى الطائرة بأنها للطيار وعضو آخر من اعضاء الادراك .. » وبذا يتكشف العالم والانسان بالمشروعات » وتنحصر المشروعات التى يتحدث عنها الوجوديون في مشروع واحد : هو « صنع التاريخ » ويسمى سارتر هذه القصص « قصص المواقف » كما انه دعا الى مسرحيات « المواقف » حيث لا يقتصر على التحليل النفسي للاشخاص وتأثر بعضهم في بعض وتأثرهم جميعا بما يحيط بهم من حالات ، بل بوضع هؤلاء الاشخاص في مواقف من هذه المسرحيات ، وتقاس اقدارهم بمالهم من قدرة على الخروج منها ، وعلى اختراع الحلول المنشودة فيها . اذ على الانسان ان يختار كيف وبما له من قدرة على الاختيار يصنع يكون باذلا في ذلك جهد الاستطاعة

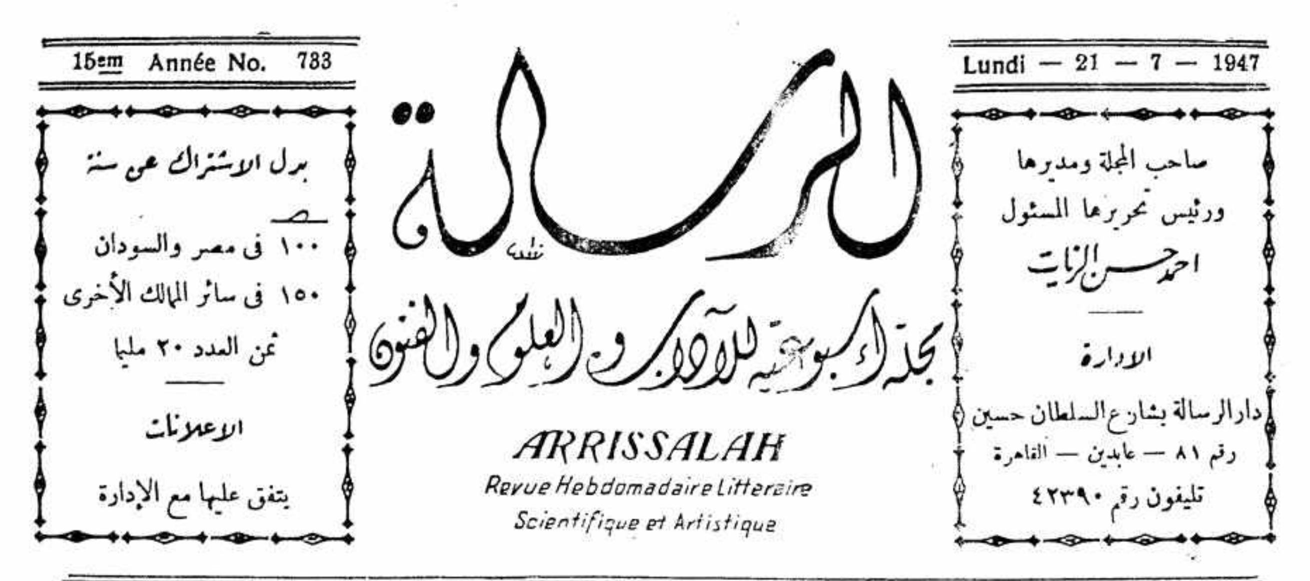


نفسه ويصنع كذلك التاريخ .

هذا ويجب ان يظل للادب استقلاله وغايته الانسانية المطلقة . ولا يمكن الجمع بين هذه الغاية ونفعية طبقة من الطبقات أو حزب من الاحزاب أو مذهب من المذاهب والتعصب لها تعصبا اعمى . واشد مايتعرض له الادب في نظر الوجوديين هو ترديه في هوة الدعاية . حيث يتلقى واجباته من خارج نطاقه . ويصير بذلك وسيلة لا غاية . وهذا مايسميه سارتر ادب الخداع او ادب الضمائر المدخولة . ويضرب لذلك مثلا بكتاب الحزب الشيوعي . ويسميهم « كلاب الحراسة » يتركهم ذلك الحزب في قيوده ليصيحوا على مايتوهمون من اشباح أو على من ظلوا احرارا من الكتاب . ولكن اذا احتفظ الادب باستقلاله أمكنه ان يعتد بقيمة الانسان في ذاته . وان يكون مستجيبا للمظلوم على العمل للتخلص من ظلمه . شاهدا على الظالم . موجبا للانسان بما فيه من قوة على الابرام والنقض . لان الانسان – على الرغم مما تعترضه من عوائق – هو المخلوق الوحيد الذى يستطيع الاختيار . ويستطيع بالاختيار أن يصنع العالم الذى يريد . ولا يكون ذلك الا عن طريق الارادة الحرة التى يخلقها الكاتب في نفس القارىء . وبتوفر تلك الارادة نستطيع ان نأمل في تحقيق ماسماه كانت « مملكة الغايات »

وقد وكل سارتر الى الكاتب هذه الواجبات الخطيرة من الحكم على الغايات والوسائل . ومن توجيه الانسان والمجتمع بالكشف عن دقائق الموقف التاريخى ورسم صورة حية واقعية للحاضر تتحكم في اصحابها فترد المجتمع الى حال واعية مفكرة . وليست هذه الواجبات بالامر الهين وقل من يضطلع بعبئها من الكتاب . بل ان سارتر نفسه ليتوجس خيفة على مستقبل مايدعو اليه من أدب . ولكنه يرى فيه الفرصة لكي يحيا الادب حق الحياة . يقول سارتر : « ليس هنالك مايضمن لنا خلود الادب ، ولكن حظه اليوم في الحياة . حظه الوحيد هو حظ اوربا والاشتراكية والديمقراطية والسلام . ويجب ان نقوم بدورنا فيه . فاذا خسرناه نحن معشر الكتاب فبئس المصير مصيرنا . ولكن بئس المصير للانسانية كذلك .. واذا كان على الادب ان يتحول الى دعاية محضة او الى مسلاة محضة انزلق المجتمع في اوحال الحالات غير الواعية . اى في حياة تعوزها الذاكرة كحياة الزواحف والحشرات . ليس هذا طبعا من الاهمية بمكان ! فمن اليسير ان يستطيع العالم الاستغناء عن الادب . ولكن خير له واولى ان يستغنى قبل ذلك عن الانسانية »

محمد غنيمي هلال



15em Année No. 733

بدل الاشتراك عن سنة

١٠٠ فى مصر والسودان

١٥٠ فى سائر الممالك الأخرى

ثمن العدد ٢٠ مليما

الإعلانات

يتفق عليها مع الإدارة

الرسالة

مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون

ARRISSALAH

Revue Hebdomadaire Littéraire Scientifique et Artistique

Lundi — 21 — 7 — 1947

صاحب المجلة ومديرها ورئيس تحريرها المسئول

احمد حسن الزيات

الإدارة

دار الرسالة بشارع السلطان حسين رقم ٨١ — عابدين — القاهرة

تليفون رقم ٤٢٣٩٠

العـــدد ٧٣٣ « القاهرة فى يوم الاثنين ٣ رمضان سنة ١٣٦٦ — ٢١ يوليو سنة ١٩٤٧ » السنة الخامسة عشرة

الأدب بين الوجدان والتفكير

للأســـتاذ عباس محمود العقاد

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته . وبعد . إن القارىء يفهم من بعض الكتب الحديثة أن الأدب فن ، والفن يختص بالوجدان ، فعلى ذلك ماذا يكون حكمنا على الإنتاج الذى يغلب عليه الطابع الفكرى ؟ أرجو أن أقرأ ردكم على صفحات الرسالة ، ولكم وافر الشكر والسلام .

فتحى السمان محمد

***

إذا قلنا إن الأدب « يختص » بالوجدان ففى هـذا القول جانب كبير من الصواب .

ولكننا إذا قلنا هذا وسكتنا عليه فقد يفوتنا أكثر الصواب ، وكأننا لم نقل شيئاً يجمع الفائدة من المعنى المقصود فى هذا الباب .

فأى وجدان هو هذا الوجدان الذى يعتمد عليه الأدب أو يعتمد عليه الفن أو الفنون على التعميم ؟

إن الإنسان الهمجى له وجدان وشعور ، ولكن وجدانه يكتفى بما يكفى غريزة الحيوان أو يزيد قليلا على غريزة الحيوان .

والإنسان « الصوفى » له وجدان وشعور ، ولكنه إذا عبر عن وجدانه وشعوره دق تعبيره على عقول الكثيرين أو الأكثرين

فليس شرط الوجدان أن يكون مقصوراً على أجهل الناس وأعجزهم عن التفكير .

لأننا لا نرادف بين معنى الجهل ومعنى الوجدان فى اللغة ولا فى مصطلحات الفنون والعلوم .

***

هذه حقيقة من الحقائق التى يحسن بنا أن نحضرها فى أخلادنا حين نعرض لحديث الفن والوجدان .

وحقيقة أخرى ينبغى أن نحضرها فى أخلادنا أبداً لأن إغفالها يفسد كل تعريف مفيد فى هذا الباب ، وهى أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير ، وشاهدنا على ذلك أدب الفحول من شعراء الأمم العالميين ، ومنهم أمثال شكسبير وجيتى والخيام وأبو الطيب .

ونخص الشعراء بالذكر لأن صدق هذه الملاحظة فيهم يجعلها أقمن بالصدق على الأدباء الناثرين .

فأغانى شكسبير مثلا سلسلة من الأفكار التى يمتزج فيها الفهم بالشعور ، ودع عنك قصائده التى نظمها فى الروايات أو أجراها على ألسنة الرجال والنساء . فإن شعر الأغانى أحق شعر أن يقصر على « الوجدان » إذا صح ما يفهمه بعضهم من الأغراض الوجدانية وخلوها من التفكير .

وقصة « فاوست » الكبرى — وهى أعظم أعمال جيتى — هى فلسفة الحياة والبقاء ، وفلسفة الخير والشر ، وفلسفة المعرفة والضمير .

وليس فهمها بأيسر من فهم قضـايا المنطق أو معادلات الرياضة والـكيمياء

ورباعيات الخيام يصح أن تسمى « فكر الخيام » لأن الرباعية منها تدور على فكرة أو خلاصة أفكار ، ولا يمنعها الشعور أن تكون شعور إنسان من المفكرين .

والحكم على المتنبي ميسر لمن يقرأ العربية وحدها ولا يقرأ غيرها من اللغات .

وليس في قصائد المتنبي قصيدة واحدة يقول القائل إنه أهمل الفكر فيها ، أو إنها وجدان بغير تفكير .

ومن أمثلة ذلك هذه « القضية » التي صاغها في بيت من الشعر حيث يقول :

وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تموت جبانا

أو هذه القضية التي صاغها في هذا البيت :

وإذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل

أو هذه التقسيمات الوافية التي يقول فيها :

تصفو الحياة لجاهل أو غافل عما مضى منها وما يتوقع
ولمن يغالط في الحقائق نفسه ويسومها طلب المحال فتطمع

فإن التفكير إذا ذهب في هذا المنى إلى غايته لم يأت فيه بمزيد بعد الجهل والغفلة والمغالطة في الحقائق . وهي شروط صفاء العيش في حكمة هذا الحكيم ، أو في شعور هذا الإنسان .

وندع الشعر إلى الغناء والموسيقى ، وقد يخلوان من اللفظ ولا يخلوان من التفكير .

فنشيد الرعاة وجدان .

وألحان فاجنر وجدان .

ولكن الفرق بين الوجدانين كأبعد فرق بين شيئين بوجدان في طبيعة إنسان .

* * *

ومن الحقائق التي تحضر في هذا السياق أن نقص الفكر ليس بزيادة في الحس والوجدان ، وأن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة .

فقد ينقص فكر الإنسان وينقص حسه على السواء ، ومزية الإنسان دائماً أن يحس أنه يفكر وأن يفكر أنه يحس ، وأن يكون نصيبه من الإنسانية على قدر نصيبه من الفكر والإحساس ، فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير ، ولا يكون الأدب كاملا وهو يعبر عن إنسان ناقص في ألزم مزاياه

* * *

وللأدب بحوث غير بحوث العلم والدراسات الاجتماعية أو الاقتصادية .

فهل تحسب هذه من الأدب أو لا تحسب منه لأنها تحتاج إلى التفكير ؟ وهل يمكن أن يتم بحث بغير تفكير ولو كان من البحوث في الشعر والإحساس ؟

فالبحوث الأدبية أدب وليست علماً بالمعنى المعروف للعلوم التجريبية ، لأن البحوث العلمية تتفق في النتيجة ولو جرت على أيدي مئات من العلماء . وقد يبحث ألف ناقد في ديوان واحد ثم يخرجون منه وكل منهم ينقض أقوال الآخرين أو لا يلتقي بهم في موضع لقاء . وإنما يفعلون ذلك لأن الباحث منهم يعتمد في فهم المعنى على مرجعه من الإحساس ، فيفهم الإحساس على وجه ويفهمه غيره على وجوه . ولا يقال من أجل ذلك إنهم ينبغي ألا يفهموا أو لا يفكروا لأنهم يحسون !

وبعد ، فإن الإحساس طبقات وليس بطبقة واحدة بين جميع الناس .

وكل طبقة من هذه الطبقات فهي لغز مغلق بالنسبة إلى من يقفون دونها ولا يرتفعون إليها ، فإذا عبر أحد منها عن شعوره ولم يفهمه الذين يقصرون عنها ويهبطون دونها فليس ذلك بمخرجه من أفق الشعور الذي هو فيه ، ولكنه يخرجهم هم من ذلك الأفق الرفيع .

ولعلنا بحاجة إلى التنبيه إلى سخافة شائعة في مصر والشرق بين أدعياء الإحساس ممن لا يحسون ولا يفكرون ، وهي اعتقادهم أن الإحساس والتخنث مترادفان . ويوشك أن يموت الإنسان عندهم من فرط الإحساس ، لأنه يحس في زعمه بمقدار ما يتراخى ويتخاذل ويئن وينوح !

وأحوج ما يحتاج إليه هؤلاء المتأنثون « مزعج » قوي ينقذهم من « فرط الإحساس » على مذهبهم الذي لا فرق فيه بين فرط إحساسهم وبين الموت ... أو الإغماء على أهون تقدير :

٤ ـ رحلة إلى الهـــــند

المسلمون والمؤتمر الآسيوى

للدكتور عبد الوهاب عزام بك

عميد كلية الآداب

فى الهند اليوم حزبان يسيطران على شئونها : حزب الرابطة الإسلامية « All India Muslim Leeg » وحزب المؤتمر « Congress » . والأول يمثل مسلمى الهند إلا قليلا . والثانى يمثل الهنادك وقليلا من المسلمين . وكان الحزبان على وفاق ، كلٌّ يسير فى طريقه غير محادّ الآخر . وكان زعماء الرابطة ، ومنهم السيد جناح ، عاملين فى حزب المؤتمر .

وقد حدثت شئون انتهت إلى القطيعة بين الحزبين سنة ١٩٣٧ وأبانت عن اختلافهما كل الاختلاف على الهند بعد استقلالها . أتقوم فيها دولة واحدة أم دولتان إحداها إسلامية فى أقاليم تسمى باكستان ، والأخرى هندوكية فى أقاليم أخرى تسمى هندوستان .

ولست فى مجال الإبانة عن هذا الخلاف ، فقد تكلمت فيه من قبل ، ونشرت فى الصحف ما يغنى عن إعادة القول ، وحسبى أن أقول هنا : إن المؤتمر الآسيوى دعا إليه معهد يسمى « المعهد الهندى لشئون العالم » ، وهو ذو صلة وثيقة بحزب المؤتمر . وكان لهذا الحزب الإشراف على المؤتمر الآسيوى والسيطرة عليه ، فرأت الرابطة الإسلامية أن تقاطعه .



الكاتب يوقع لبعض الصبايا الهنديات فى المؤتمر

وكانت وفود الدول الإسلامية فى حرج من هذه المقاطعة ، وكثيراً ما سئلوا : ألم تعلموا أن المسلمين قاطعوا هـذا المؤتمر ؟ ألا تعطفون على مسلمى الهند ؟ الخ .

وقد اختلفت الإجابة عن هذه الأسئلة ، واتفق المسئولون على أنهم يهتمون كل الاهتمام ، ويعطفون كل العطف على مسلمى الهند .

وقد انتهى الجدال إلى الإجماع على أن قدوم الوفود الإسلامية إلى الهند فى ذلك الحين ، وشهودها هذا المؤتمر ينفع مسلمى الهند ولا يضرهم ، إذ يبصر البلاد الإسلامية بأحوال الهند ، ويعرفهم بحقيقة الأمر فيما شجر من خلاف بين المسلمين والهنادك .

ونشر بعض الوفود الإسلامية كلمة أعربوا فيها عن رأى الوفود الإسلامية كلها ، هى أن اشتراكهم فى المؤتمر لا يدل على تأييدهم حزباً من أحزاب الهند ، وأن هذا المؤتمر كما دُعوا إليه

صفعة على القفا هى « جرعة » نافعة ناجعة فى علاج هذا الداء . صفعة على القفا بقلم الكاتب ، إن لم تكن بالقلم المعهود فى لغة الأكف والأقفاء !

ونخلص من هذا جميعه إلى قول واحد يجمل جميع الأقوال فى الفن والأدب ، وهو أن الفن والأدب وجدان ولكنه وجدان إنسان ، ولا يكمل الإنسان بغير ارتفاع فى طبقة الحس وارتفاع فى طبقة التفكير ، فلا يخلو الأدب المعبر عنه من هذا وذاك ، ولا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه فى التفكير ، ولا يقال إنه أحس تماماً لأنه لم يفكر تماماً ؛ بل يقال إن التمام فى مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير .

عباس محمود العقاد

9me Année No. 429

Lundi - 22 - 9 - 1941

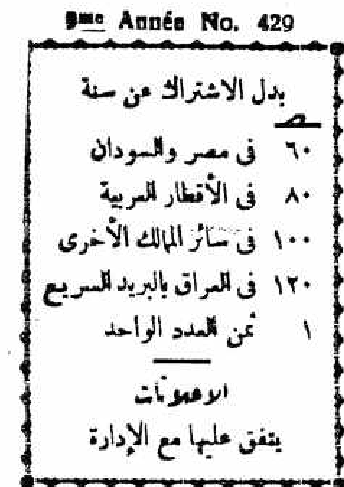
الرسالة

مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون

ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الإدارة
دار الرسالة بشارع السلطان حسين
رقم ٨١ — عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠


بدل الاشتراك عن سنة

مـ	
٦٠	في مصر والسودان
٨٠	في الأقطار العربية
١٠٠	في سائر الممالك الأخرى
١٢٠	في العراق بالبريد السريع
١	ثمن العدد الواحد

الإعلانات
يتفق عليها مع الإدارة

العـــدد ٤٢٩ « القاهرة في يوم الإثنين أول رمضان سنة ١٣٦٠ — الموافق ٢٢ سبتمبر سنة ١٩٤١ » السنة التاسعة

الفهـــــرس

الأدب والإصلاح

للأستاذ عباس محمود العقاد

أشار الدكتور زكي مبارك إلى حديث لي لخصته صحيفة المزرعة الأسبوعية بقلم مراسل من مراسليها ولخصه الدكتور في قوله إن الأدب ينبغي « أن يكون للأدب ، فلا يكتب الكاتب غير ما يوحي به الطبع ، وهو يعني بالحقائق الخالدة ؛ أما المشكلات التي تتعلق بالطبقات المختلفة فهي مشكلات وقتية يناط تدبيرها بالرجال الإداريين »

ثم قال الدكتور : « أما بعد فهذه ، مشكلة من أصعب المشكلات ، وللأستاذ عباس العقاد أن يوضح رأيه كما يشاء »

ورأيي في هذا الموضوع الذي يستحق التوضيح أن الأديب لا يغض من أدبه أن يكتب في مسائل الاجتماع والإصلاح الموقوت ، ولكن الكتابة في هذه المسائل ليست شرطاً من شروط الأدب وليست حتماً لزاماً على كل أديب

لأن الأدب التعبير ، والتعبير غاية مقصودة ، وغاية كافية ، وغاية لا يعيبها أن تنفصل عن سائر الغايات

ولا فرق بين الأديب المعبر بنظمه ونثره وبين الموسيقي المعبر بألحانه ونغماته . فكلاهما يصف النفس الإنسانية في حالة من حالاتها ، وكلاهما مستقل بوحيه لا يشترط فيه أن يتعرض

لعمل المصلح الاجتماعى أو الباحث الأخلاقى أو الناظر فى مشكلات الثروة وشؤون المعيشة

وإنما جاء اشتراط البحث الاجتماعى أو الاقتصادى على الأدباء وأصحاب الفنون بدعة من بدع المذهب الاشتراكى فى العصر الحديث ، وهو مع هذا نقيض الدعوة الاشتراكية فى الأساس والصميم

لأن الدعوة الاشتراكية تستكثر على الفقراء أن يستغرقوا حياتهم فى طلب القوت والاشتغال بأعباء المعيشة ، وترى أن الحياة الصالحة هى الحياة التى يقل فيها جهد العمل ، وتكثر فيها فرص المتعة بالنعيم

فإذا كان هذا هو رجاءها الأعلى وغايتها القصوى ، فمن أعجب العجب أن تجعل الخبز وضرورات المعيشة شاغلاً لكل عامل وقائل ، ومحوراً للأحلام والآمال ، وفريضة لا يعفى منها أحد من الناس حتى الذين وكلتهم المجتمعات الإنسانية منذ كانت إلى التجميل والتزيين وتذكير أبناء آدم بأنهم نفوس وألباب لها مطالب فى بعض ساعاتها غير مطالب المعدات والجلود ! وأكبر من مطالب السوائم والحشرات

ماذا نقول ! أنقول السوائم والحشرات ؟ كلا معاذ الله أن نتهم السوائم والحشرات بالاستغراق فى المطاعم والمعدات ، فإنها تعلمنا ما يجهله غلاة الاشتراكيين ، ويريدون منا أن نغفل عنه ونتعلم نقيضه : تعلمنا أن الجمال غاية الحياة ، وأن الطعام ضرورة مفروضة وليس بالحياة كلها ولا بالشاغل الذى يستوعب كل حى فى كل ساعة فى كل عمل وكل مسماة : تعلمنا أنها تغنى وتمرح وتلعب وتحيى الشمس والقمر ، وتلوذ بالأعشاب والأزهار ، ولا تدين نفسها بدين الخبز والمعدة إلا ريثما تفرغ من هذه السخرة المفروضة عليها أو هذا العبء الذى يثقلها ويبطلها عن سرورها ونشوتها

ونحن إذ نقول هذا لا نجهل ما يقوله الاشتراكيون إذ يستخفون بالفنون والآداب التى تناط بالجمال الخالد ولا تناط بالمنافع الموقوتة . فإنهم يزعمون أن الجوع أولى بالتفكير والتعبير من هذه المطالب التى يسمونها بالكماليات وهى هى كما أسلفنا طلبة الحياة وطلبة جميع الأحياء

وحسن ما يقولون أو فليكن حسناً كما يشاءون ، ولكن الأمة التى لا تستطيع أن تفرغ من حياة جميع أبنائها بعض ساعات لبعض هؤلاء الأبناء يشبعون فيها مطالب الجمال ، هى أمة لا تستحق الطعام ولا تستحق الوجود . فبحسب الفرد عشر ساعات من الأربع والعشرين للكد والكدح وطلب المعاش ؛ وبحسب الأمة تسعة ملايين وتسعمائة وتسعة وتسعون ألفاً من عشرة ملايين بين أفرادها يكدون ويكدحون لمعاشها . وغير كثير بعد ذلك ألف أو أقل من ألف يذكرونها الجمال ويعبرون لها عن أحلام الحياة التى يعطيها الطير والحشرة وتعطيها الضارية والبهيمة كل ما استخلصته من براثن الضرورات

لا بل نزيد على ذلك أن الألف الذين يذكرونها الجمال ويعبرون لها عن أحلام الحياة لا يخلون من فائدة فى باب الخبز والطعام إذا نظرنا إلى النتائج والحقائق ولم نقصر النظر على البوادر والعناوين

فالشاعر الذى يفتن المرء بجمال الزهرة ، يرفعه من معيشة الذل والشظف ، ويجعل قناعته بالدون والسفساف ضرباً من المستحيل . وفكتور هوجو لم يكن من أصحاب البرامج الاجتماعية ، ولكنه وصف البؤس والظلم فأغنى عن البائسين والمظلومين ما لم يغنه الدعاة المنقطعون لما يسمونه : مشاكل المجتمع وبرامج الإصلاح . وكل نغمة موسيقية تعبر عن شوق إنسانى هى خبز لا يحسن بالإنسان أن يحتمل جوعه ويصبر على فقده ، لأن عدم الخبز الذى تطلبه المعدات فقر وعوز . أما عدم الخبز الذى تطلبه الأرواح ، فهو مسخ وحرمان من الأذواق والأخلاق

ويكثر الاشتراكيون من ذكر الاقتصاد ، ويحسبون الدنيا بحذافيرها اقتصاداً فى اقتصاد ، وهم يخالفون قواعد « القصد الطبيعى » فيما يشيرون به على نوابغ الأدب والفنون ، لأنهم يطلبون من العبقريين الموهوبين عملاً يقوم به من ليست لهم عبقرية فنية ولا ملكة أدبية ، وإنما يغنى فيه من درسوه وحذقوه وتفرغوا لإحصاءاته وقواعده ومقابلاته ومقارناته ، ونريد به بحث المسائل الاجتماعية ، ومسائل الفقر والغنى ، وتوزيع الثروة ونظام الطبقات . فهذه موضوعات لا حاجة بها إلى عبقريات هوميروس وابن الرومي والمتنبي وشكسبير وبيرون ؛ ولا تخسر شيئاً إذا أقبل عليها من خلقوا لها وانقطعوا للاحاطة بمعارفها وأصولها ، ولكن العالم الإنسانى يخسر أولئك العبقريين إذا وقفوا ملكاتهم على مسائل يوم أو مسائل أمة ، لن تصبح مسألة بعد يوم آخر

ولا بين أمة أخرى ... في حين أن الذي كتبوه لا يزال من شاغل بني الإنسان في جميع الأيام وبين جميع الأقوام

فليس من القصد الذي يترنم به الاشتراكيون أن تصرف عبقرية عن عمل تحسنه ، وتحيلها إلى عمل يتولاه غير العبقريين وغير الموهوبين ، وإنما هو خلط في التوزيع يعاب لما فيه من سوء الوضع فوق ما يعاب لفشله وقلة جدواه

ويستطرد بي هذا إلى مقال في « الرسالة » للأستاذ رمسيس يونان ، ينحلني فيه كلاماً لم أقله ولم أقل ما يؤديه ؛ بل قلت ما هو نقيضه على وجه صريح لا محل فيه لتأويل

فالأستاذ رمسيس يونان يروي الحقائق عند العقاد ومنها « أن الأمان كل الأمان، خطر على الهمم والأذهان، وأنه لو اطمأن كل فرد إلى قوته وكسائه ، فقدنا من بني الإنسان العنصر المقتحم المناجز »

ثم يقول : « ولو صدر هذا القول من إسماعيل صدقي مثلاً لعذرناه ، ولكن الغريب حقاً أن يصدر من العقاد . فكيف يستطيع العقاد الشاعر أن يقول إنه لا تكون مناجزة أو اقتحام إلا حيث يكون طلب الرزق ، وأن الإنسان لا يناجز في سبيل غرام أو في سبيل كشف علمي أو إنتاج فني ؟ ! ولماذا لا نقول إن روح المناجزة إذا تحررت من هموم العيش وأعباء الثروات ، فسوف تكتشف لنفسها ميادين وآفاقاً جديدة هي أجدر بعواطف الإنسان ؟ ! »

والعجيب كما أسلفت أنني صرحت بنقيض هذا الكلام في مقالي عن المال الذي يناقشه الأستاذ رمسيس يونان . فقلت : « إن طلب المال كطلب العلم فطرة لا تتوقف على التوريث ولا على ما يعقبه الآباء للأبناء ؛ وقد يهمل الإنسان رزقه ورزق أبنائه ليتابع الدرس ويتقصى مسألة من مسائل العلم والمعرفة ... وإنما تفسر أعمال الإنسان بالبواعث والدوافع قبل أن تفسر بالنتائج والغايات . وإذا قيل لنا إن فلاناً يجمع المال لأنه يخاف عاقبة الفقر ، قلنا : ولماذا يخاف هذه العاقبة التي لا يخافها غيره ! إنه لا يخالف غيره إلا لاختلاف البواعث النفسية دون الاختلاف في الغايات ... »

هذا كلامي فكيف فهمه كاتب المقال عن الفقر ومسألته الاجتماعية ؟ !

فهمه على أسلوب الاشتراكيين في فهم كل شيء؛ وأسلوبهم أنهم يفهمون ما يروقهم ، وأن الذي يروقهم هو المناوأة والإنكار ، وعلى هذه السنة ينكرون العصامية كما ينكرون الغنى ، ويسمون الفقر مسألة اجتماعية ليريحوا أنفسهم من العطف على الضعفاء ، فلا هم يطيقون الممتازين بالفضل أو بالثروة ، ولا هم يشعرون بالعطف الصحيح على المحرومين من النبوغ والمال ، وماذا يفيد العطف كما يقولون ؟ أليست هي مسألة اجتماعية لا دخل فيها للشعور والرحمة ؟!

وكأننا إذا قلنا إن الفقر داء اجتماعي يعالج كما تعالج الأدواء الاجتماعية خرجنا به من طريق العلاج ... وكأنهم إذا قالوا إنه مسألة وليس بداء فرجوا أزمة الفقر أو اقتربوا بها من التفريج

على أن الحقيقة أن الدنيا لن يزال فيها الفقراء والأغنياء، ولن يزال فيها الأذكياء والأغبياء ، ولن يزال فيها الأخيار والأشرار ، ولن يزال فيها السمان والعجاف والطوال والقصار والأقوياء والضعفاء . وآفة الاشتراكيين أنهم لا يعيشون ويتعرضون مع هذا لعلاج مسألة العيش ... فحياة كارل ماركس الشخصية تكتب في صفحتين ، وكذلك حياة لنين وستالين وإخوانهم أجمعين . ولو عاشوا لفهموا العيش غير هذا الفهم وعالجوه غير هذا العلاج

فقوانين الحياة سابقة لقوانين الاجتماع . وقوانين الحياة هي التي أوجبت بين الناس هذا التفاوت في الأرزاق كما أوجبته بين الحيوان والنبات . وعبث أن نعلق الرجاء بالمستحيل ، فلا انتهاء للتفاوت في مطبوع ولا في مكسوب . وغاية ما نستطيع أن نمنع الفقر الذي يشقى به من لا يستحقه ، وأن نرفع طبقة الفقراء بالقياس إلى الأغنياء ، وأن نجعل للأمم نصيباً من ثروة الأفراد

أما محو التفاوت في الكسب فلا سبيل إليه ، وليست كلمة « مسألة » بالتي تخلق سبله لو كان إليه سبيل .

عباس محمود العقاد

عبد الفتاح كيليطو:

الأدب يحررنا من أفكارنا السيئة

المقامات تحتاج الى قراءة معّمقة لندرك غناها الكبير

ترجمة: محمد آيت لعميم *

عبدالفتاح كيليطو باحث جامعي مغربي بدأ الكتابة النقدية منذ الستينيات، وكرس حياته العلمية لمقاربة الثقافة العربية الكلاسيكية على ضوء مناهج نقدية حديثة بنيوية وسيميائية مستفيدا من الفلسفة الغربية وآليات البلاغة العربية القديمة ومعارف التراث العربي القديم والحديث. وقد أثرى الساحة الثقافية العربية بدراسات جادة وقراءات أدبية معمّقة تنم عن ذكاء خارق وكفاءة تحليلية واضحة وعمق معرفي وتأمل منهجي كبير، حتى إن كتبه تشبه الإبداع في الغواية والافتتان واللذة والمتعة والشاعرية على مستوى التلقي والتقبل.

❖ كيف صرت كاتبا، ولماذا؟

◆ لدي بعض التحفظات على أن أعتبر نفسي كاتبا، فعلى أبعد تقدير، ولأردد كلمة «بارت»، أعتبر نفسي من الكتبة écrivant، فكلمة كاتب فيها الكثير من الادعاء كما يبدو لي. فإنتاجي الأدبي ضئيل جدا، وما قمت به هو عمل كاتب مقالات essayiste، ومع هذا، فحلم الكتابة لم يفارقني بتاتا منذ أن تعلمت القراءة. إن القارئ –على الأقل– مدفوع بطريقة واعية إلى تقليد، وسرقة ومحاكاة ما يقرأ. وفي يوم من الأيام تبزغ الكتابة باعتبارها ضرورة. لقد عبر عن ذلك فيكتور هيغو في سن الرابعة عشرة، بطريقة جيدة: «سأكون شاتو بريان أولا أكون شيئا». فبعض الميولات تتولد من خلال قراءة سير بعض الكتاب. فيما يخصني هناك سبب آخر دفعني نحو الكتابة، إذ عندما كنت تلميذا، كنت ضعيفا جدا في المواد العلمية، لكني بالمقابل كنت متفوقا جدا في كتابة الإنشاء بالفرنسية والعربية. لم يكن لدي من خيار سوى الكتابة، حول موضوع ما، صفحتين أو ثلاث صفحات، هذا الأمر لازمني واستمر لدي، فنصوصي نادرا ما تتجاوز هذا العدد.

* ناقد ومترجم من المغرب.

القراءة والكتابة عمليتان مرتبطتان بشكل وثيق

❖ **هل تكتب لأنك تعشق اللغة، أو من أجل الرغبة في الحكي أو بسبب ضرورة داخلية، تدفعك للحديث عن شيء لم تكن تعرفه؟**

◆ إنه رهان. لا نقوم به، بالضرورة، مع الآخرين. لكن مع الذات، ونحاول أن نتحداه. هناك أيضا الاعتقاد في فضيلة العمل، وفي نتيجة الجهد، فالنص في البداية، يكون لا شيئا، أمشاجا، سديما مخجلا، شيئا فشيئا، ويوما بعد يوم يأخذ شكلا وفي الأخير نقول لا بأس، لا بأس.

❖ **هل هناك لحظة معينة تكون لديك فيها الرغبة لكي تجعل الناس يقرأون ما تكتبه؟**

◆ نصوصي قرأها من قبل أساتذتي، وقد أعجبوا بنصوص إنشائي. كان من الممكن أن أشرع في ممارسة الأدب منذ وقت مبكر لكن خارج المدرسة لا تأمل في أي تشجيع، لا أحد يطلب منك أن تكتب، بل إنهم بالأحرى يبحثون عن ليك عن الكتابة. هناك انزعاج يظهر في أعين الذين تطلب منهم أن يُبدو رأيهم حول نصوصك. إضافة إلى ذلك فدراسة الأدب كانت بالنسبة إلى جمهور عريض بمثابة نشاط كسول، مشوش، يليق فقط بالحالمين الذين لا موهبة لديهم في المواد الجدية، هذه النظرة لم تتغير حتى اليوم.

❖ **كان هناك خرق تام؟**

◆ خرق كلمة قوية جدا. لنقل بدلا عنها منفى اختياريا في الأدب، فأنت وسط الناس، لكن عقلك مشغول بأشخاص آخرين: أشخاص يغمرون قراءاتك: القبطان عشاب، فريدة، راسكولنكوف، سيروس، سميسيت، بيركوط، مادام دوماغيرل، بارتليبي، فريديريكو مورو، كلام، برادامو، مادام سغيريس، الببغاء لافردور.

❖ **هل تتذكر نصا كتبته سيصبح نصك الأول باعتبارك كاتبا؟**

◆ في سن الرابعة عشرة، بعثت إلى الراديو نصا بالعربية، باسم مستعار، هو عبارة عن حكاية، فأذيع في برنامج أدبي، كتبت نصا آخر، باسمي الحقيقي لكن هذه المرة لم يأخذوه.

❖ **هل يمكنك أن تنشر الآن هذا النص الأول؟**

◆ لا، لم يعد له وجود، أتلفته كما أتلفت كل ما كنت كتبته في هذه المرحلة، وفي مرحلة لاحقة: قصائد، ونصوص سردية.

❖ **لماذا أتلفتها؟**

◆ في قرارة نفسي، كان لدي اعتقاد (لا يهم إن كان مؤسسا أولا) في الإلهام، وفي الوقت نفسه كانت هناك لحظات طويلة من الريبة، وكان السؤال المؤرق، ما الجدوى؟ كانت قراءاتي غير منظمة، وكنت أقع في حب كاتب، أو عمل أدبي بعد ذلك لا أعود أرغب في أن أسمع أحدا يتحدث عنه، طرح الكتب هو فعل حرية إذا أردنا.

أنجزت شهادة دكتوراه السلك الثالث حول فرانسوا مورياك، لكن بعيد المناقشة تخلصت من كل كتبه، المرور إلى شيء آخر، كنت أتخلص من قراءاتي كما كنت أتخلص من النصوص الذي سبق لي أن كتبتها، وأنا أقرأ بروست طرحت علي نفسي سؤالا: كيف يمكن أن نكتب، أن نجرأ على الكتابة بعد قراءة «البحث عن الزمن الضائع»، حتى أدركت أننا إذا توقفنا عن الكتابة، سنتوقف عن القراءة. فالقراءة والكتابة عمليتان مرتبطتان بشكل وثيق.

حينما نقرأ، نشكل شيئا فشيئا روايتنا الخاصة، نتوقع مثلا نهاية ليست بالضرورة تلك التي توقعها المؤلف. كم من مرة نتوقف لإعطاء تتمة للقصة التي نقرأ!.

س » **أعود إلى ما أكدتم في البداية: أنا كاتب**

ناشئ، ولست كاتبا، سيكون إذن كتاب يستحقون هذا الاسم، وليس الأسماء الأخرى؟

◆ لنتحدث بسرعة، فالكتبة يجعلون الشكل في المرتبة الثانية، في حين أن الشكل هو الهم الأول بالنسبة إلى الكتاب. لنتذكر قولة بول فاليري «الشكل ثمنه غال».

❖ **ألا يمكننا القول أيضا، إنه من أجل الكتابة، ينبغي أن ننسى ما قرأناه، أن نقوم بقطيعة مع قراءاتنا. كما هو الحال بعد قراءة بروست، فمن أجل الكتابة يجب أن نتخلص منه.**

◆ يمكننا أن نقلد، أو يكون لدينا وهم تقليد بروست. غالبا، فقراء «البحث عن الزمن الضائع» يحلمون بكتابة مذكراتهم، والكاتب الوحيد الذي لم يستطع أحد أن يعيد إنتاجه هو كافكا. فعالمه خاص جدا، لا يقبل التقليد. ولقد غامر بذلك موريس بلانشو لكنه لم يكن مقنعا.

❖ **لنعد إلى السؤال الأول، ما هي علاقتك الشخصية بالأدب؟**

◆ لا أذكر يوما يمر علي من دون أن أفتح كتابا، حينما كنت شابا كنت دائما غاضبا من أن لا أرى حولي شخصا يقرأ. كنت أقيس، بسذاجة، كل ما كانوا يفقدونه بسبب عدم اهتمامهم بالأدب، بالنسبة إلى البعض منهم، كان ذلك بسبب تعودهم على النص المقدس، فالكتاب بالنسبة إليهم كان هو القرآن. الكتاب المدرسي كان يقرأ تحت سلطة المعلم والأستاذ، إنه أيضا نوع من التقديس. خارج هذا الإطار، يحسون بأنفسهم ضائعين، وليست لديهم أية رغبة في القراءة مع ذلك، يا لها من سعادة، حينما كنت طفلا، وأدركت للمرة الأولى أننا قادرون على قراءة كتاب لوحدنا! هذا الأمر بصم الكتاب الأول الذي نجحت في قراءته.

س : بالنسبة إليك، الأدب أمر حيوي، ما تقصد بذلك؟

◆ الكاتب، هو نظرة غير مسبوقة حول العالم، وفي كل مرة تختلف النظرة، إنها هبة وعطاء حينما تكتشف كاتبا كبيرا: Kundira, Perec, Bekett, Celine إننا نتلقى صدمة، هذا الأمر حدث لي، وأنا أقرأ «مائة عام من العزلة» فمنذ الصفحة الأولى، يشتغل السحر وينقلب العالم، فالأدب يحررنا أيضا من أفكارنا السيئة، أحيانا نعتقد أننا لوحدنا نمتلك أفكارا، لكن الكتب تتحدث عنها وتصير أفكارا مشتركة.

❖ **هل تكتشف نفسك آخراً وأنت تكتب، كما تنظر بطريقة مغايرة إلى العالم؟**

◆ كنت دائما متأثرا بعنوان لبودلير: «قلبي عاريا»، من الممكن أن هذه هي الكتابة.

❖ **في روايتك «خصام الصور» تستدعي الحكايات المرسومة؟ ما الدور الذي لعبته في تكوينك؟**

◆ تعلمت الفرنسية بفضل الحكايات المرسومة Bandes dessinées، كنت أشتري منها عددا وفيرا من بائع الكتب المستعملة في المدينة القديمة بسنتيمات قليلة وها هو عالم عجيب ينفتح أمامنا.

❖ **هل تذكر الكتاب الأول الذي قرأته؟**

◆ «ألف ليلة وليلة»، لكني أعتقد أن هذا استيهام، من أجل إعادة بناء الماضي، وقرأت «حرب النار» أو آخر الموهيكون. اكتشفت مبكرا المنفلوطي، اكتشفته في المدرسة، بعد ذلك قرأت كل أعماله، ترجم دون أي يعرف ولو كلمة واحدة من لغة موليير، كتب من الفرنسية إلى العربية. بول وفرجيني، سيرانودو وبرجراك، فتاة الكاميليا. كان أحدهم يحكي له هذه الأعمال، وكان هو ينسج و يتصرف، لكن يا له من أسلوب، يا له من إشراق استطرادي؟ ويا له من تأثير قوي على قراء جيلي. يعود له الفضل في أن تنشأ لدي الرغبة في الكتابة بالعربية.

الكاتب الوحيد الذي لم يستطع أحد أن يعيد إنتاجه هو كافكا

عبثا أننا تكون أكثر حرية في اللغة الفرنسية، إنها أسطورة، على الأقل فيما يخصني

❖ للأدب الشفهي أهمية كبرى في الأدب المغربي، هل لعب دورا في تكوينك؟

◆ بالطبع نعم، الحكايات، حلقات الراديو، كالأزلية مثلا: لقد كانت شوارع الرباط تخلو من الناس في اللحظة التي كانت تذاع فيها هذه الحكايات المسلسلة. داخل الأسر، كان سرد الحكايات من اختصاص النساء. لا أعرف مدى تأثير الأدب الشفهي على تكويني. لم يكن يُعبأ به في ذلك الزمن أو كان يُتعامل معه بنوع من الازدراء. فالأمور قد تغيرت منذ مدة. فما تعلمناه خارج المدرسة هو موضوع جميل يجب التفكير فيه.

❖ أرجع إلى الحكايات المرسومة وشغفك بها، هل أثرت في طريقة كتابتك؟

◆ بلا شك، ذكرت في «خصام الصور» Miki le ronger وهو مراهق كان بصحبة مرافقيه الأستاذ Saigne و Double Rhum كلاهما مدمنا خمر. لم يكن Miki يشرب سوى الحليب. حين كان قد دخل الحانة، طلب الحليب، فبدأ رعاة البقر يسخرون منه، وكان يجب أن يصارع من أجل أن يدافع عن حقه في شرب الحليب، وليس الويسكي مثلهم. هذا المقطع أثر في مدى الحياة، الحق في الاختلاف، بالطبع كنت قد تماهيت مع شارب الحليب.

❖ هل هناك كتاب أثروا فيك منذ الطفولة أكثر من كتاب آخرين؟ وتركوا لديك صورا قوية من أجل تغذية كتابك؟

◆ نعم، رواية «موبي ديك» وفيما بعد دوستوفسكي، الكثير من المراهقين الذين قرأوه يصبحون يتصرفون مثل شخصياته، يصبحون صموتين يتظاهرون بالغطرسة يبتعدون عن محيطهم، يبحثون عن التميز وهم يتلفظون بأفكار جسورة. ما يثير هو أنه نتماهى مع أغلب شخصيات المؤلف الروسية وليس فقط مع البطل حينما يكون وحيدا، الذي ليس هو حالة «الإخوة كرامازوف».

❖ لدي سؤال محدد، لديك تكوين مزدوج في الأدب العربي والأدب الغربي، كيف ائتلف فيك هذان الأدبان، هل يتصارعان؟ هل يهيمن أحدهما على الآخر؟

◆ منذ طفولتي، أقرأ باللغتين معا، تسائل الكاتب عن لغة الكتابة، ولا نسائله أبدا عن لغة القراءة، ومع ذلك فهو سؤال ينبغي طرحه على كل كاتب مغربي. بالنسبة إلي، لا أهتم بالترجمة، وإذا لم يكن من ذلك بد، أفضل الترجمة من الفرنسية نحو العربية وليس العكس. هذا الأمر له دلالة. (صحيح أنني عرفت القراءة والكتابة بالعربية قبل أن أتعلم تهجي الفرنسية). هل هناك صراع بين اللغتين؟ لقد تحدثت عن ذلك في كتابي «لسان آدم»، وفي «لن تتكلم لغتي». ومن الممكن أن هذا هو موضوع كل ما أكتب. فكتاب مثل «حصان نيتشه» كان ينبغي أن يصدر في البداية باللغة العربية. لقد احتفظت بمسودته في هذه اللغة. وهي مغايرة للنص في صيغته النهائية. لماذا وليت وجهي شطر الفرنسية، للتخلص من حبسته. لم أكن لأتمكن من إنهاء «حصان نيتشه لو لم أكن وليت وجهي نحو الفرنسية.

❖ هل لديك انطباع أن تعبر عن بعض الأشياء في لغة خاصة جدا، أم لا تميز في ذلك؟

◆ سأقول بأن الأمر لا تميز فيه، لقد تم التأكيد عبثا بأننا تكون أكثر حرية في اللغة الفرنسية، إنها أسطورة، على الأقل فيما يخصني.

❖ مع ذلك هناك نصوص مهمة تحددت وتحققت كتابتها بالعربية وأخرى بالفرنسية، هل من الممكن أن تقول هنا تحت أي دافع كتبتها في هذه اللغة وليس في لغة أخرى؟

◆ لا ينبغي أن نغفل ظاهرة «الطلب»، الجامعية أو الودية. لم أكن لأكتب «المؤلف ومضاعفه» لولا أن طودوروف شجعني في أحد الأيام أن أجمع مقالاتي (إذ سبق أن نشرت بعضا منها في مجلة Studia Islamika وفي أماكن أخرى) وأجعلها في كتاب يكون منسجما. فبدون طودوروف لم يكن لهذا الكتاب أي يرى النور.

❖ **في هذه الحالة يتعلق الأمر بلقاء؟**

◆ لقاء، مع محاور أفضله.

❖ هل هناك محاورون آخرون دفعوك إلى الكتابة، وإلى تطوير بعض الأفكار واقتحام بعض الميادين الأخرى.

◆ بعض الأفكار اللطيفة لمحمد اركون، اندري ميكيل، لويست Valensi و Ruth Gros richard.

❖ **أعود مرة أخرى إلى سؤالي. أليس هناك شيء ما في لحظة ما يدفعك إلى الكتابة بالفرنسية أو العربية؟**

◆ بلى يجب أن تكون هناك أسباب عميقة. لكن ما يمكن قوله هو أن راحتي Confort إذا جاز استعمال هذه الكلمة، تكون في الاختيار. حين أكتب بالفرنسية، وأحسني في مأزق، أعيد كل شيء بالعربية. وأقوم بهذه العملية معكوسة. إنها مضيعة كبيرة للوقت، لكن من يدري، قد لا تكون مضيعة. ففي «خصام الصور»، نشر الفصل المعنون «ابنة أخ دونكيشوط» بالعربية، ولم تكن بعد فكرة كتاب «خصام الصور» موجودة في تلك اللحظة. ويمكن أن أضرب عدة أمثلة، وأذكر المسودات التي لم تكتمل.

❖ **لغتك باعتبارك كاتبا، هي في النهاية، هذه الازدواجية اللغوية، والتي هي ما يميزك هي هذا المرور من لغة إلى أخرى.**

◆ أعتقد أنه في المغرب، كل كاتب يكتب أو يفكر تقريبا في لغتين. لا أعرف نصوصا «خالصة».

❖ **مع ذلك هناك كتاب لا يستطيعون الكتابة سوى في لغة واحدة، فهم حينما تعلموا اللغة الدارجة في طفولتهم، لم يطعموها بما فيه الكفاية وبطريقة مسترسلة من الأدب العربي. أعرف علماء نفس وعلماء اجتماع، وأيضا كتابا لا يجرؤون على الكتابة في اللغتين.**

◆ بكل بساطة لأنهم لا يقرأون اللغة الأخرى، العربية، هذا هو الجواب ولا نبحث عنه في شيء آخر.

❖ تبدو لي تجربتك فريدة.

◆ هناك آخرون. عبد الله العروي.

❖ **لكنه، ألم يكتب بعض النصوص، النظرية، بالفرنسية والنصوص الأخرى، الأكثر أدبية بالعربية؟ أذن ليس بالضبط كما قلته بطريقة متميزة؟ إنه يقرر: فالأدب سأكتبه بالعربية، وكل ما هو علمي، وسوسيولوجي سأكتبه بالفرنسية. فهو قد كتب الجانب الذاتي فيه بالعربية، وهذه ليست حالتك.**

◆ صحيح، إنه يكتب عمله الأدبي بالعربية، وبالنسبة إلى الباقي لا يكترث أكتبه بالعربية أم بالفرنسية. ولنلاحظ أنه يترجم بنفسه إلى الفرنسية محاولاته المكتوبة بالعربية، فمن يستطيع في المغرب أن يترجم من العربية إلى الفرنسية؟ إنهم نادرون أولئك الذين يمكنهم أن يقوموا بذلك.

❖ **بعيدا عن هاتين اللغتين، أنت تعرف الألمانية، ولديك نافذة على الأدب الألماني. هل لعب هذا الأدب دورا في حساسيتك الأدبية؟**

◆ هذا العنصر، لا يمكنني أن أزيحه من تكويني، لكنني لا أتمكن من أقول بالتحديد ما الذي أفادني الأدب الألماني. قرأت باللغة الألمانية، كتابا كثيرين،

أعتقد أنه في المغرب، كل كاتب يكتب أو يفكر تقريبا في لغتين. لا أعرف نصوصا «خالصة».

من خلال الألمانية ارتبطت بثقافتي الأصلية ولولاها كنت سأمر جانبا عن أشياء أساسية

من بينهم نيتشه.

❖ **هل نجد فيما كتبت ذكريات، أو إيحاءات من الأدب الألماني؟**

◆ في فاوست لجوته، هناك سؤال اللحظة الحاضرة. يرفض فاوست أن يقول للحظة الحاضرة: توقفي، إنك رائعة جدا. لقد استلهمت من ذلك في بعض نصوصي. توقفي. إنك رائعة جدا: هذا سيكون عنوانا جميلا.

هناك بعض اللمسات تعود للظهور هناك أو هنا، مثل عنوان: حصان نيتشه. من بين شخصيات هذه الحكاية، هناك شخص رياضي يقرأ، شخصية كفكاوية شيء ما. وقد استفدت كثيرا وأنا أقرأ لبعض الألمان الذين يتقنون العربية.

فمن خلال الألمانية ارتبط بثقافتي الأصلية- من أجل القيام بدراسات حول القرآن والعلوم الإسلامية الأصلية معرفة الألمانية ضرورية. إنه تقليد قديم يعود إلى القرن ١٩. مؤخرا صدرت أعمال جوزيف فان ايس حول علم الكلام عند المسلمين. وأعمال وولف هارت هاينرين، حول الشعرية العربية. كنت سأمر جانبا عن أشياء أساسية لو لم أكن أعرف الألمانية.

❖ **هل قرأت كافكا بالألمانية؟**

◆ نعم. إنه سهل القراءة. لقد قرأته في الثانوية من قبل قرأت أيضا بالألمانية أعمال كل من Kleist، Heine، Fallada. لكنه في الفرنسية قرأت Robert Musil، Thomas Mame، Gunter Grass.

❖ **ما هي بعض الانفتاحات الأخرى حول الأدب العالمي؟**

◆ يبقى الأدب الآسيوي بالنسبة إلي سرا وشيئا غامضا، وإنه بلا شك نقص كبير. أما لقاءات المصادفة. فقد كان دوس باسوس ملهما، وكذلك جويس، إننا نتغير ولا نعود ذواتنا بعد قراءة كاتب كبير. لاحقا، كان اللقاء الحاسم مع «بورخيس»، لقد كنت بورخيسيا قبل أن أقرأ بورخيس. (لقد تساءل أحد النقاد ألم يكن الأدب العربي القديم بورخيسيا. وليس من قبيل الصدفة أن يقع اختيار الكاتب الأرجنتيني على ألف ليلة وليلة). «فالمؤلف ومضاعفه» هو مع ذلك كتاب بورخيسي، ولقد كان الكتاب منجزا ومنتهيا حينما قرأت لأول مرة «خيالات». هناك حوار حميم، أنا معجب بالتواضع المزيف لبورخيس، (ليس هناك من غطرسة ولا تشامخ مثل الخضوع الذي سيظهر)، تحقيقاته اللعبية، الخطاب المنقول الذي يفضل. استشهاداته التي هي تقريبا صحيحة، الانطباع الذي يعطي، وهو يدافع عن نفسه، على أنه قرأ كل شيء، سمات عديدة تميزه تقربه من الجاحظ الذي استشهد به.

❖ **لنعد قليلا إلى الأدب العربي، لقد أنجزت أطروحة الدكتوراه حول المقامات، التي هي جنس أدبي عرف لحظات مجده في العصر الكلاسيكي، والتي لعبت دورا كبيرا في المغرب في العصر الوسيط. وهي غير معروفة كثيرا. هذا يظهر لنا اليوم بعيد المنال. هل يمكننا استخلاص رؤية للأدب العربي؟**

◆ المقامات، بسبب اللغة، والصيغ القديمة، والسنن الأدبي، والتوظيف البلاغي الكثيف، يمكنها أن تبدو صعبة المنال، لكنها ليست أكثر من عولس لجميس جويس، إنها جنس سردي ابتدعه الهمداني في القرن العاشر الميلادي، ووصلت القمة قرنا بعد ذلك على يد الحريري، هذا الأخير عارضه الكثيرون، بالعربية والعبرية، والسريانية، والفارسية، كانوا يستهلكون المقامات كما نستهلك الروايات اليوم. وقد تحولت إلى ضحية في القرن العشرين، بسبب اكتشاف الأدب الأوروبي. فاليوم، نكتب «ضد» هذا الجنس.

مجموعة من السنن ثم تبنيها، وشيئا فشيئا أصبح الأدب العربي «غريبا» عن نفسه. لقد أصبح أوروبيا بطريقة واسعة. لقد أصبح ذلك ظاهرة عالمية، فأعظم انتصار حققته أوربا هو أنها نجحت في فرض أدبها على بقاع العالم.

❖ **بعكس هذا، ما الذي يميز الأدب العربي، حيث المقامات تشكل نوعا من المزيج المركز؟**

◆ حينما يكون لدينا الصبر على قراءة المقامات، فإننا ندرك غناها الكبير. بعيدا عن الأطروحة التي خصصت لها، قضيت وقتا طويلا في تحليل إحدى مقامات الحريري، وهي المقامة الخامسة. كانت النتيجة كتيبا صغيرا بعنوان «الغائب» الذي لم أكن راضيا عنه كثيرا. ليس المطلوب أن نتحدث عن ما الذي يميز الأدب العربي، ولكن لنتحدث عما يفقده أو يضعفه حينما يترجم، في إحدى الترجمات الفرنسية للمقامات نجد أن النفاذ إليها سهل نسبيا، فلا نجد فيها لا الصيغ المهجورة، ولا الإيقاع أو التضمينات المميزة لها، ولا الألاعيب اللفظية من هنا يتولد لدينا انطباع بالسطحية والابتذال، بخلاف ألف ليلة وليلة التي خرجت على العموم سليمة من النقل المريع في لغات أخرى.

فالمقامات لازالت تنتظر شخصا مثل Galland، الذي سيجعل من ترجمتها حدثا.

❖ **هل الاشتغال الطويل على المقامات أثر فيما كتبت؟**

◆ لقد اخترت دراستها بسبب صعوبتها. فالمقامات هي تحد بالنسبة إلى الباحث والمترجم. ويبدو أن جماعة Oulipo اهتمت بالمقامات فأثناء ندوة حول Perec عام ٢٠٠٠ بجامعة محمد الخامس بالرباط كانت مداخلتي تحت عنوان «بيرك والحريري» هل كان بيرك يعرف الحريري؟ على أية حال فهو يذكره في روايته «الحياة إرشادات» La vie mode d'emploi وفي أماكن أخرى. فضلا عن ذلك، بعض الباحثين اجتهدوا في دراسة علاقات احتمالية بين المقامات والرواية الشطارية الاسبانية في القرن ١٥م. فالأبطال في كلا الجنسين لهم العديد من النقاط المشتركة، التهميش، سلطة الرعاع، القناع، الضحك الصريح، دموع التماسيح، التقلبات البشرية، تقلبات الأحوال.

يبقى الأدب الآسيوي بالنسبة إلي سرا وشيئا غامضا..

❖ **المقامات التي كتبها الكتاب الكلاسيكيون الكبار غير قابلة للمحاكاة كما تقول ذلك، لكن المقامات التي كتبها الكتاب المغاربة تبدو باهتة. كيف تأثرت بالمقامات؟ وتحت أية صيغة؟**

◆ اللحظات الطويلة التي قضيتها بصحبة النصوص العربية القديمة غذتني في العمق، مثلها مثل النصوص اليونانية أو اللاتينية، هناك بلا شك صدى المقامات في كتاباتي الخيالية، فموضوع بعض منها هو الأدب والأشكال الأدبية. نصوص قصيرة في كلتا الحالتين، مستقلة ولكنها تعقد صلات مع المجموع حيث هي مندمجة. عودة البطل

❖ **أخيرا، ما الذي يميز الأدب العربي الكلاسيكي، ولماذا، في اللحظة التي التقى فيها بالأدب الأوربي، لم يصمد؟**

◆ تغير التعليم، فإقامات الطلبة، والديبلوماسيين ورجال الأدب في باريس ولندن، كانت قد تعددت، فتعلم الفرنسية والإنجليزية كان قد أصبح ضرورة، وكي، نتوج كل هذا، كان هناك تأثير تمارسه النصوص الأدبية الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والإسبانية. شيئا فشيئا كنست الأنساق الأدبية الكلاسيكية (التي كانت أثناء ذلك فقدت طاقتها على الإبداع) مثلها مثل أنساق اللباس، وفن الطبخ،

قديماً كانوا يستهلكون المقامات كما تستهلك الروايات اليوم

والعمارة، كل هذا كان على خلفية الإغراء والتمرد.

❖ هذا تقريبا ما قاله ابن خلدون. فالمغلوب مولع بتقليد الغالب. لكن بعيدا عن هذه العلاقة غالب/ مغلوب، ألا يوجد في الأدب العربي القديم شيء يمكنه أن يتعايش مع الأدب المغربي؟

◆ لا يقلد المغلوب دائما الغالب. فالرومان رغم انتصارهم، قلدوا اليونان. ما الذي يصمد في النصوص الأدبية القديمة؟ إنها نصوص غير قابلة للترجمة (إلى حد بعيد). لا تريد أن تكون مترجمة. إنها كانت مقصورة على صفوة تتحدث اللغة العربية. إنها تعطي الانطباع أنها مغلقة تأويليا. فقد سبق في الماضي، انتقادها بأنها غير قابلة للترجمة. إنه نقطة ضعفها (إن لم تكن نقطة مجدها) فمن بين غير العرب القلائل الذين اهتموا بالشعر العربي القديم، هناك أندري ميكيل.

❖ نجد هذه الثنائية بين ثقافة الصفوة والثقافة الشعبية حينما نقابل بين ألف ليلة وليلة والأدب الكلاسيكي. لقد اشتغلت كثيرا حول ألف ليلة وليلة خصوصا في كتابك «العين والإبرة». فما الذي يمكنك قوله حول ألف ليلة وليلة الذي يشكل اليوم جزءا من الأدب العالمي؛

◆ بالطبع إنه ذو أهمية عالمية. أعتقد أيضا أنه يمكننا الذهاب بعيدا ونقول إن الأدب الأوروبي تلقى رجة، في بداية القرن ١٨، حينما ترجم «Galland للمرة الأولى الليالي، وجعل أوروبا تكتشفها. فمن هو الكاتب الأوربي الذي لم يرجع إلى حكايات شهرزاد؟ إنه يبقى الكتاب الوحيد العربي المعروف في العالم كله. وإلا فأي كاتب يمكننا أن نذكره؟

المتنبي شاعر عظيم، لكنه غير معروف خارج الفضاء الذي يتحدث العربية.

ما يثير الانتباه هو أن الأدباء العرب، الذين ازدروا في السابق، ألف ليلة وليلة، انتهى بهم الأمر اليوم، بمباركة الأوروبيين، إلى تبني كتابهم «الخاص بهم».

❖ هل يمكن أن نجد في كتابكم صدى لألف ليلة وليلة؟

◆ في كتاباتي الخيالية، أرجع إليها غالبا. فشخصية في روايتي «خصام الصور» المرأة R. هي بشكل من الأشكال شهرزاد جديدة. وفي رواية «حصان نيتشه» هناك إشارة إلى القرد الخطاط. في موضع آخر، موضوعة الكتاب القاتل، اشتغلت عليها في قصة «المكتبة»، وممكن أيضا في موضع آخر.

❖ نتحدث اليوم عن تجديد الخرافة؟ ما الذي تعتقده؟

◆ لا أعرف هذا التوجه الجديد.

❖ في إحدى مقالاتك تؤكد أنه لا يمكننا الحديث عن أدب مغربي، هل تعتقد بطريقة جدية في هذا الأمر، أم أن الأمر مجرد مزحة؟

◆ إنها مزحة، لكن لها أساس. لكي نتحدث عن أدب ما، يجب أن نطرح، على الأقل بطريقة نظرية، بداية ما لهذا الأدب. أين نضع بداية الأدب المغربي؟ لقد وضحت في موضع آخر، أن سنة ١٩٥٤ تبدو لي تاريخا دالا لأنه يلائم تأسيس نظام الحالة المدنية. إنه قرب هذا التاريخ نشرت «صندوق الأعاجيب» للصفريوي، و«الماضي البسيط» للشرايبي، و«في الطفولة لعبد المجيد بن جلون. بطريقة ما، هذه المحكيات يمكننا أن تعتبر بمثابة عقود ازدياد، أدب أوطوبيغرافي بطريقة كبيرة، تركيز حول الطفولة، وهي سمة تميزها عن السيرة الذاتية العربية القديمة حيث الطفل لا وجود له البتة. يمكننا أن نذكر

أيضا، في النسق نفسه للأفكار «الذاكرة الموشومة» للخطيبي، و«لعبة النسيان» لبرادة.

❖ نعود إلى السؤال السابق. أنه في لحظة ما، لم يعد الأدب العربي قادرا على أن يكتب كما كان يكتب. وأخيرا، تضع عقد ازدياد الأدب المغربي المعاصر في اقتراض نموذج غربي، فلماذا اقترض الأدب المغربي السيرة الذاتية أو التخييل الذاتي؟

◆ نعرف، أن الأدب المغربي هو زمنيا «متأخر بالنسبة إلى الأدب المصري والسوري اللبناني، فعقد ازدياد هذا الأدب يوجد حوالي نهاية القرن ١٩، فلكي تكون لدينا رواية يجب أن تتوفر على شروط ذاتية وجماعية. فلا أعرف هل وصلنا إلى عصر الرواية.

❖ نعرف أن الرواية مرتبطة جدا بميلاد البورجوازية؛ فيما يخص حالة المغرب: أن لا تصل الرواية إلى لحظة الانطلاق أليس الأمر مرتبطا بسؤال التطور الاجتماعي؟

◆ لقد ذكرنا هذا الأمر: فالأدب المغربي حديث العهد (أفهم أنه معاصر)، في حين أن المصريين تلقوا الثقافة الأوربية منذ حملة نابليون على مصر.

❖ هل تجعل عملك ضمن هذه المرحلة الشبابية للأدب المغربي؟ أو أنك عبر الأدب تحس أنك منفي عن بلدك، وأنك تعيش وتكتب في منفى داخلي؟

◆ بالضرورة، أكتب في إطار هذه المرحلة الشبابية، ولم أعتبر نفسي أبدا منفيا في اللغتين معا. لكني أفكر في هذا الأمر الآن، أليست القراءة شكل من أشكال المنفى؟

❖ ألا تفكر في كتابة رواية عن الطريقة الأوربية للكلمة؟

◆ لماذا أقوم بذلك؟ دائما يطرحون علي هذا السؤال؟ إنها طريقة لإضعاف ما أنتجته سابقا، سيصبح فقط مسودة. لقد حان الوقت للمرور إلى أشياء جديدة –لكن يجب أن أرضى عما كتبته إلى حدود الآن. صفحات، فقرات، شذرات. من الذي يعرف ما يخبئه المستقبل للأدب؟ نفضل الرواية، لكن هل ستستمر في شغر المكانة الأولى مع تطور الكتاب الالكتروني؟

❖ أية علاقة تراها بين الكتابة والتطور الاجتماعي؟ ألا يوجد لدينا –موضوعيا– عجز في كتابة الرواية؟

◆ روايات لأي جمهور؟ فالقارئ في نهاية المطاف هو الذي يحدد الأدب. فلنتذكر أن النساء خصوصا، باعتبارهن الشريحة الكبيرة لاستهلاك الروايات، هن تاريخيا اللائي أعلين من شأن الرواية بدءا من القرن ١٧. فما الذي حصل في المغرب؟ سمعتهم يقولون إن البرجوازية، التي يجب أن تلتقي فيها عادة بجمهور قراء واسع، هي بورجوازية عامية. لكن لماذا نهتم بهذه الفئة الاجتماعية؟ فعلى الكتاب أن يخلقوا قراءهم. لقد قام بذلك محمد شكري، بمعنى ما، مع الخبز الحافي: جانب من الانتهاك أوحى بفضول كبير.

❖ باستثناء حالة شكري، هذا يعني أن الأدب المغربي لن يكون انتهاكيا؟

◆ جاء شكري في أوانه، حينما كانت هناك الرقابة، وقد تلقى الخبز الحافي نتائج، سيئة وجيدة. كما حصل في السابق مع «الماضي البسيط» لادريس الشرايبي، بطريقة أخرى ولأسباب أخرى.

❖ هل يمكن أن نجعل في المستوى نفسه نجاح الخبز الحافي والنجاح الذي عرفته الكتابات حول تازمامارت؟

◆ في اللحظة الراهنة، هناك جنس أدبي يسمى

أعظم انتصار حققته أوروبا هو أنها نجحت في فرض أدبها على بقاع العالم

هناك صدى المقامات في كتاباتي الخيالية..

«تازمامارت» والذي يجلب العديد من القراء. لكن النجاح لا نتحكم فيه (لا يكون تحت الطلب) للأسف. أحيانا، يمكن أن ينتج تأثيرات شاذة. فالخبز الحافي تميز على حساب كتب شكري الأخرى، وشكري كان يشتكي من ذلك.

❖ **يمكننا أن نعود مرة أخرى حول سؤال اللغة. ما هو نوع المشكل الذي اعترضك وأنت تبحث عن إبداع لغتك الخاصة، بالعربية والفرنسية مثل باقي الكتاب؟ إضافة إلى هذا السؤال، ما العوائق التي اعترضتك باعتبارك كاتبا وكان عليك أن تتجاوزها؟**

◆ أحيانا، لا تكون لدي الرغبة في الكتابة، كسل ما يعتريني، هذا الأمر يمكنه أن يدوم طويلا، سنة، أشهرا، مثلا. وكي لا أركن إلى وهن العزم، أستمر في إعلان التحدي، لكن العائق الكبير هو بناء الجملة، ونظام الكلمات وعلامات الترقيم. يمكن أن يمر علي يوم رديء بسبب فاصلة.

❖ **يمكن أن تكون هناك عوائق لا شعورية، يكفي فقط أن لا يكون هناك قراء فهذا الأمر يؤثر بقوة على الكاتب. فإذا لم يكن هناك صدى لعمله، فإنه لا يكون لديه الوعي نفسه بما يعمل.**

◆ حينما لا يكون هناك قراء، أو يكون هناك القليل منهم، فهذا الأمر يبدو أحيانا ميزة، إذ لا نكون تحت ضغط نشر كتاب كل سنة أو سنتين، نشتغل وفق إيقاعنا.

❖ **هل فعلا ترضى بالقليل من القراء؟ أليست لديك الرغبة في أن يقرأك الكثير من الناس؟**

◆ لا أعدم قراء. فالبعض يقرأني بالعربية، والبعض الآخر بالفرنسية، والبعض في طبعات بالإنجليزية والايطالية والاسبانية. والأصداء التي تصلني مشجعة. وأنا متأثر جدا بالكتب والمقالات والأعمال الجامعية التي أنجزت حول أعمالي.

❖ **أعود مرة أخرى حول مسألة اللغة، فوراء ازدواجية اللغة العميقة كيف تظهر لك التجربة مع اللغة؟ هل هناك من روابط، وانتقالات بين اللغتين في كتابتك؟**

◆ حكاياتي منشورة في الغالب بالفرنسية، هذا أمر واقع، وفي مستوى آخر، كل ما كتبته بالفرنسية يترجم إلى العربية، وأحيانا تحت إشرافي. وبالمقابل ما كتبته بالعربية لم ينقل إلى الفرنسية باستثناء كتاب «لن تتكلم لغتي»، فقد ترجم حديثا إلى الفرنسية.

❖ **هل ترجم كتابك «الغائب»؟**

◆ لا. لنعد إلى كتابي «لن تتكلم لغتي» شاء القدر أن تصدر ترجمته باللغة الإنجليزية في الوقت نفسه الذي ترجم فيه إلى الفرنسية. إنها المرة الوحيدة التي انتقل فيها كتاب لي بالعربية إلى لغة أخرى.

❖ **هل لديك انطباع حول الموضوعات المتواترة في كتابتك؟**

◆ هناك موضوعة المضاعف ومشابهاته، الشمس، القمر، الظل، الانعكاس، الشبح، وهناك موضوعات أخرى: الكتاب، المكتبة، المخطوط المفقود، الهذيان العصابي، سوء التفاهم المعمم.

❖ **ما الأقوى في عملك، هل هو الحضور الذاتي والمعيش الشخصي أم التجربة الثقافية والأدبية؟**

◆ أعتقد أن الكتابة تفصلنا بعض الشيء عن ذواتنا بتحريرها لاحتمالات وممكنات الوجود، أما المعيش الشخصي فيتمتع بفقر يرثى له، (الأمر شبيه بالأحلام حينما نتجرأ على سردها) إذا لم يسند بعمق أدبي.

من هنا، في نصوصي، أشتغل على الذكرى، وعلى لعبة التلميحات التي لا يخطئها القارئ المجرب. ففي كتاب «حصان نيتشه» يدعى الكتبي Alice، في إشارة إلى «أليس في بلاد العجائب». أيضا هناك مُدرسة تسمى الآنسة Laurenein فبالنسبة إلى القارئ «المثالي» ستتذكره بالرسامة Mari Laurenein عشيقة وملهمة الشاعر غيوم ابولينير، لا يجب أن ننسى أبدا ان الحكاية ليست مكونة فقط من الكلمات ولكن أيضا من حكايات.

❖ سؤال سوسيولوجي أخير، كيف ترى الحياة الثقافية والأدبية في المغرب الراهن؟

❖ هذا اليوم بالذات، قرأت في مكان ما أن السياسة مسألة جدية، لا تتسامح مع الفكاهة أو السخرية. عكس الأدب. ففي المغرب هناك العديد من النقاشات في الجرائد والتلفزة. لكن فيما يخص الأدب والعلوم الإنسانية... سأضرب مثلا في السبعينيات والثمانينيات، استقدمنا النقاد الكبار إلى كلية الآداب بالرباط كي نتحدث عن أعمالهم: رولان بارث، جيرار رجينيت، طودوروف، كريماص، كان المدرج غاصا عن آخره. اليوم يمكنك أن تأتي بكلود ليفي ستراوس، ستجد نفسك أمام جمهور ضئيل متضايق من الإنصات إليه.

على العموم، فالفضول المعرفي يبدو أنه أصبح ضعيفا جدا. فمع من تتحدث الكتب، والمجلات والإصدارات؟ يقال إن الثقافة، انزلقت من مكانها، ولم تعد لها قيمة، نلاحظ أن هناك حركية في بعض الأماكن، مثل العهد الفرنسي، والمكتبة الوطنية، وفيلا الفنون، أفضية تشد انتباه جمهور الصفوة.

❖ منذ عشر سنوات ظهر عدد من الكتاب المغاربة، نساء ورجال، بعضهم ظهر في الخارج، هل تابعت هذه الحركة؟

❖ قليلا، لم أتابعها كثيرا حتى أتمكن من الحديث عنها.

❖ هل هناك بعض الكتاب المغاربة الذين تحس أنك قريب منهم؟

❖ أحس بالقرب من عبد السلام بن عبد العالي، الذي ترجم له مؤخرا عمل مهم تحت عنوان «فن الترجمة» على الفرنسية والإسبانية. أقرأ بانتباه كتابات عبد الله العروي.

❖ سؤال أخير، ما رأيك في مبادرة إخراج مجلة أدبية مغربية بالفرنسية؟ هل لها ارتباط ببعض الرهانات المهمة؟ هل لديها إمكانات كي تتطور؟

❖ بالفعل تنقصنا مجلة أدبية، ولا يسعنا إلا أن نثمن مبادرتكم. أعتقد أن هذه المجلة الجديدة ستشجع على الكتابة، وتخلق قراء وتحدث حركة أدبية. سأتشرف شخصيا أن أكون فيها «رفيق الطريق».

لقد تعلمت الكثير بفضل المجلات مثل Poétique في مجال النقد الادبي. لقد نسينا بعض الشيء الأثر الكبير الذي خلفته هذه المجلة في السبعينيات والثمانينيات أتمنى أن تكون «المجلة الأدبية المغربية» Magasine littéraire du Maroc صدمة، بطريقتها طبعا.

يا لها من سعادة، حينما كنت طفلا، وأدركت للمرة الأولى أننا قادرون على قراءة كتاب لوحدنا بعيدا عن سلطة الكتابين الديني والمدرسي! هذا الأمر يصم الكتاب الأول الذي نجحت في قراءته..

❖ حاوره: **عبد السلام الشذادي**/ Marie Redonnet

❖ **المرجع:** Le Magasine littéraire du Maroc



الاستعارة عند جاكوبسن

محورا الانتقاء والتأليف

■ سعيد الغانمي

يعتمد فكر رومان جاكسوبسُن على بناء الثنائيات واقامة التقابل بينها. وبهذه الطريقة قدّم دراسته عن الملامح التمييزية في الفنولوجيا (النظام الصوتي) والأمراض الكلامية والشعرية. وكان من رأيه ان للغة عوامل ستة يمكن ان يتخذ منها عالم اللغة نقطة شروع لدراسة الفعل اللغوي. هذه العوامل الستة هي : المرسل (او المتكلم) والمتلقي (او السامع) والسياق وقناة الاتصال والشفرة (او النظام الرمزي) والرسالة. ويمثّل جاكوبسن هذه العوامل بالمخطط التالي :

السياق

الرسالة

المرسل .... المتلقي

قناة الاتصال

الشفرة

يعتقد جاكوبسُن ان أياً من هذه العوامل يحدد وظيفة مختلفة للغة. ورغم اننا نميز وظائف ستاً اساسية فاننا لا نعثر على رسالة لفظية تؤدي وظيفة واحدة فقط بصورة منعزلة عن بقية الوظائف. لكن البُنية اللفظية للرسالة تعتمد اساساً على الوظيفة المهيمنة. يقول : « ان ما تسمى بالوظيفة العاطفية او « التعبيرية » التي تتركز حول المرسل تهدف الى التعبير المباشر عن موقف المتكلم من موضوع كلامه. فهي تتجه صوب تقديم انطباع عن عاطفية مركزية سواء اكانت حقيقية ام وهمية ». وتحيل الوظيفة النزوعية (او البلاغية) الى إفهام المخاطَب مضمون الرسالة والتاثير عليه. بينما تتجه الوظيفة الشعرية نحو الرسالة التي يتضمنها الخطاب الأدبي. وتركز الوظيفة اللغوية الشارحة (أو وراء اللغوية) على الشفرة نفسها ، في حين تركز الوظيفة التجاملية (او الانتباهية) على ابقاء الصلة قائمة بين المتكلم والسامع. اما الوظيفة المرجعية (او الاشارية) فتدور حول ضمير الشخص الثالث (الغائب) او حول موضوع معين.[1] ويمثل جاكوبسُن هذه الوظائف بالمخطط التالي :

مرجعية

شعرية

عاطفية .... نزوعية

تجاملية

لغوية شارحة

إن الشعرية poetics من وجهة نظر جاكوبسُن هي السؤال عمّا يجعل من الرسالة عملاً فنياً. وهكذا فانه حين يصل الى دراسة الوظيفة الشعرية ، فانه يواجه نفسه بالسؤال عن شعرية هذه الوظيفة. كتب يقول : « ما المعيار اللغوي التجريبي للوظيفة الشعرية ؟ او بصورة اخص ما الملمح اللازم في اية قطعة شعرية ؟ للاجابة على هذا السؤال لابدّ ان نتذكّر النموذجين الاساسيين للتنظيم في السلوك اللفظي ، وهما قطبا الانتقاء والتاليف. لو اتخذ شخص ما من طفل موضوع رسالة ينقلها ، لاختار اسماً من عدة

اسماء مشابهة مثل : طفل ، صبي ، ولد.. وكل هذه الأسماء متكافئة من ناحيةٍ ما. ولكي يعلق على هذا الموضع فقد ينتقي واحداً من الأفعال المتماثلة دلالياً مثل: ينام ، يغفو ، يهجع ، يرقد.. الخ ثم تنتظم كلتا الكلمتين اللتين تم اختيارهما في السلسلة الكلامية. فالانتقاء يقوم على اساس التكافؤ والتشابه والاختلاف ، وعلى اساس الترادف والتضاد. بينما يقوم التاليف على اساس التجاور والتماس. والوظيفة الشعرية تبرز مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء الى محور التاليف ».[٢]

كان جاكوبسُن قد طبّق محوري الانتقاء والتاليف عند دراسته الأمراض الكلامية ، ولا سيما الحبسة aphasia. وقد وجد ان العوقين الرئيسيين المتقابلين في ثنائية ، وهما عوق التشابه وعوق التماس يرتبطان ارتباطاً كلياً بصنفي البلاغة في الاستعارة والكناية. فالحبسة في رايه تنزع إما نحو المحور التبادلي وفي هذه الحالة نحصل على عوق التشابه او المحور التتابعي وفي هذه الحالة نحصل على عوق التماس. بل ان جاكوبسُن يرى ان هذين القطبين (التشابه والتماس) يطغيان على الخطاب الاعتيادي ايضاً ، وعن التشابه تتولد الاستعارة وعن التماس تنشأ الكناية. وكلتاهما صورتان بلاغيتان للتكافؤ ، لأنهما تقدمان بدائل مغايرة للكيان موضوع الوصف ، وهما ينطويان على اجراء الاستبدال بمكافيء مشابه في الاستعارة ، ومكافيء مجاور أو مماس في الكناية.

إن تمييز جاكوبسُن بين الانتقاء والتاليف يستند الى ثنائية (سوسير) المعروفة في التبادل syntagmatic والتتابع paradgimatic التي تعمل الى جوار الثنائيات الأخرى في اللغة والكلام والشفرة والرسالة. وتنطبق هذه التعارضات الثنائية على علم اللغة بقدر ما تنطبق على انظمة الملبس والماكل والأنظمة الاشارية الأخرى. ويتولى رولان بارت في دراسته « مباديء علم الاشارات » المترجمة تحت عنوان : « مباديء في علم الأدلة » تطبيق هذه التعارضات على نظامي الملبس والماكل. ففي نظام الملبس مثلاً تتمثل اللغة (او التبادل) في قطع الثياب المختلفة التي يمكن لأي عضو من اعضاء الجسم استبدالها ببعضها دون ان يتمكن من ارتدائها في وقتٍ واحد ، اي انه مضطر لاختيار واحد منها فقط ، في حين يتمثل الكلام (او التتابع) في مجموعة الثياب التي ترتديها مختلف اجزاء الجسم في وقتٍ واحد.[٣] ان لباس الرأس مثلاً يمكن ان ينخرط في مجموعة تبادلية مثل : الطاقية ، البيريّة ، السدارة ، العقال ، الكوفية ، القبعة ، العمامة.. الخ. لكن ايّاً من هذه الوحدات لابدَّ ان تنسجم مع وحدات لباس أطراف أخرى. فالعقال لا ينسجم مع البدلة العسكرية مثلاً ، والقبعة لا تنسجم مع الدشداشة وهكذا.. لابدَّ إذن ان تنخرط كل وحدة من هذه الوحدات مع مجموعة ألبسة اخرى تغطي مختلف اجزاء الجسم وتؤدي معها رسالة معينة. فارتداء مجموعة من الثياب « التتابعية » يمكن ان يكون دليلاً على شخصية المرء او عمله او مهمته او غير ذلك بالاعتماد على السياق. ويرتكز انتقاء العناصر الملبوسة على معرفة اللابس بالوظيفة التي يؤديها كل عنصر او ثوب ، ومدى حاجته الى تلك الوظيفة اما التاليف بينها فيعتمد على معرفته بالقوانين التي تؤلف بين هذه العناصر وكون التاليف مقبولاً.

إننا نجد التشابه بين النظام الذي يحكم الأزياء هنا والنظام الذي يحكم قوانين اللغة كثيراً. فلو حللنا جملة مثل « قراتُ الكتاب » لوجدنا انها تشتمل على عملية انتقاء معقدة لعدد من الوحدات المتشابهة دلالياً ، حيث تتساوى كلمة « قرأ » مع « درس » و « ذاكر » و « طالع ».. الخ ، وتتساوى كلمة « الكتاب » مع « السفر » و « الدفتر » و « المجلد ».. الخ. وتشتمل ايضاً على عملية تاليف بين الوحدات التي تم اختيارها في سلسلة كلامية تنسجم مع قوانين اللغة العربية. فعملية انتظام هذه الوحدات الكلامية في جملة مقبولة قواعدياً شبيهة بالنظام الذي يحكم الملبس ، كما اسلفناه ، من حيث محورا الانتقاء والتاليف.

لكن لو ان الانتقاء سقط على كلمة اخرى بدلاً من كلمة « قرات » مثل « التهمتُ » ، لوجدنا ان جملة « التهمتُ الكتاب » تتضمن استبدال « قرأ »

بـ « التهم ». وهـذا الاستبدال يتضمن عنصر تشـابه بين فعل القراءة وفعل الالتهام ، لكنه من ناحية اخرى يتضمن تمايزاً بين الوسيلتين. وهذا ما يضعنا في قلب الاستعـارة. اما لو قلنـا « قراتُ العلم » فـان عمليـة الاستبدال تتجه الى معطى مجاور او مماس للكتاب ، وهو في هذه الحالة « العلم » ، دون ان تتضمن فكرة المغايرة الكلية والتمايز التام. وهذه هي الكناية.

يقول ترنس هوكز : « في الاستعـارة : تخنفست السيارة ، تعرض حـركة الخنفسـاء على انهـا مكافئـة لحـركة السيـارة. وفي الكنايـة : ينظر البيت الأبيض في سياسة جديدة ، يُعرض مبنى معين على انه مكافىء لرئيس الولايات المتحدة. وعموماً فـالاستعارة مبنيـة على تشابـه مفترض او قيـاس بين المـوضوع الحـرفي (حـركـة السيـارة) وبـديله الاستعـاري (حـركـة الخنفساء). في حين ان الكنـاية مبنيـة على التّرابط التمـاسي (او التسلسلي) المفتـرض بـين المـوضـوع الحـرفي (الرئيس) والبديـل المجـاور (حيث يسكن الرئيس) . واستنـاداً الى مفـاهيم سـوسـير تكـون الاستعارة عموماً ترابطية في ميزتها وتستثمر العلاقات العموديـة للغـة ، في حـين ان الكنـايـة امتـداديـة او تتابعية وتستثمر العلاقات الافقية للغة ».[4]

جاكوبسُن إذن يضع الاستعارة بمستوى الشفرة واللغـة والتزامن ، بينمـا يضـع الكنـايـة بمستـوى الرسالة والكلام والتعاقب. ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط الذي رسمه هوكز :

البعد التاليفي / التعاقبي
(الكناية)

البعد الانتقائي / التزامني
(الاستعارة)

وإذا كـانت البلاغيـة التقليـديـة منـذ ارسطو قد مزجت بين الكناية والمجاز المرسل وادرجتهما ضمن تنوعات الاستعارة بعد ان اعطتهما اسمـاً كبيراً هـو المجـاز ، فان جـاكوبسُن يميـز اساسـاً بـين الكنـايـة والاستعـارة ، ويضع بقيـة الأصناف البـلاغية تحت هذين الصنفين ، فهو يدرج المجـاز المرسـل تحت باب الكنـاية ، ويـدرج التشبيـه تحت بـاب الاستعـارة ، غير ان التمييز بين الصنفين يبقى جوهرياً ــ كما يقول هوكز ــ لأنه نتاج الصيغتين الأساسيتين للغة نفسها ، انه : كيف تعمل اللغة.

ويحاول جاكوبسُن ان يؤكد سريـان فعل هـذين القطبين في عموم النشاط الابداعي لدى الانسان. كتب يقول : « ان نمو خطاب ما قد يحدث على امتداد خطين دلاليين متمايـزين ، فقد يـؤدي موضـوع ما الى آخـر امـا عبر تشـابههما او عبـر تجاورهمـا. ومن الأنسب ان نسمي الطريقـة الأولى بـالطريقـة الاستعـاريـة ، وان نسمي الطريقة الثانية الطريقة الكنائية ، ما دامتا تجـدان تعبيـرهمـا الأكثف في الاستعـارة والكنـايـة. ففي الحبسة يكون الطريق مسدوداً أمام احدى هاتين العمليتـين.. ففي السلوك اللغـوي الاعتيـادي تعمـل هاتان العمليتان عملاً متواصلاً ، لكن الفحص الدقيق يكشف عن غلبة إحداهمـا على الأخرى بتأثير النمط الثقافي السائد او الشخصية او الأسلوب اللغوي ».[5]

وفي ضوء هذا الاستقطاب يخضع جاكوبسُن عدداً كبيراً من المظاهر الحضارية لهذا الحليل. فالدراما مثلاً استعـاريـة ، والفـلم كنـائـي. وفي الفلم نـفسـه ، فان المونتاج (الصور المركبة) استعاري ، اما اللقطة القريبة فمن المجاز المرسـل (اي انها صنف كنـائي ايضاً) وفي الانثروبولوجيا فان نمطي السحر اللذين سمّاهما فريزر سحـر المحـاكـاة المبني عـلى اسـاس التشابه ، وسحر التماس (او السحر المعدي) المبنى عـلى اساس الاتصـال ، مطابقـان لمفهومي الاستعـارة والكنـاية. وفي تـاويل فـرويد للأحـلام يشير التكثيف والنقل الى مظاهر كنائية في عمل الحلم ، بينمـا يكون التـطابـق والرمـزيـة اسـتـعـاريـين. وفي الرسـم فـان التكعيبيـة كنـائيـة ، حيث يتحـوّل المـوضـع الى مجموعة من المجازات المرسلة. امـا السرياليـة فاستعارية بسبب تاليفها بين موضوعات غير متجاورة في الطبيعة. وفي الأدب فان الأغاني والقصائد الغنائية استعارية ، اما القصائد الملحمية والبطولية فكنائية.

النثر كنائي بحكم سيطرة الكناية عليه. والشعر استعاري لانطوائه على المظاهر الصوتية التي يغلب عليها التشابه. واخيراً فان الأدب الرومانسي والأدب الرمزي استعاريان ، اما الأدب الواقعي فكنائي.

وكان من راي جاكوبسُن ان هذه الثنائية سارية المفعول في دلالتها ونتيجتها على « السلوك اللغوي كله والسلوك الانساني عموماً ». بل ان ديفيد لوج يشير الى ان هذه الثنائية لا تقتصر على السلوك الانساني فقط ، بل ان تجارب تعليم القردة في امريكا قد كشفت عن امكانية الشمبانزي على التاليف بين الاشارات التي تعلمها لوصف مواقف جديدة. فالقرد (واشوي) يسمّي البطة (طائر الماء) وهو تعبير كنائي ، والقردة (لوسي) تطلق على البطيخ اسم (شراب ـــ السكر) وهو تعبير استعاري.

ويقدم لوج خطاطة تختزل مشروع جاكوبسن[٩] :

الاستعارة	الكناية
الوحدة التبادلية	الوحدة التتابعية
التشابه	التماس
الانتقاء	التاليف
الاستبدال	القرينة
عوق التماس	عوق التشابه
فقدان القرين	فقدان الانتقاء
الدراما	الفلم
المونتاج	اللقطة القريبة
رمزية الحلم	تكثيف الحلم ونقله
السريالية	التكعيبية
سحر المحاكاة	سحر التماس
الشعر	النثر
الشعر الغنائي	الشعر الملحمي
الرومانسية والرمزية	الواقعية

لقد واجهت نظرية جاكوبسُن انتقادات كثيرة. فتلميذه ومترجمه نيكولا رويه يرى ان الصلة بين هذا النموذج والوجه الجمالي للغة غير واضحة ، وهو يعتقد انه نموذج « تصنيفي خالص » ماخوذ من تحديدات النماذج البنيوية التي يرى انها غير كافية لتفسير الوقائع اللغوية ولا سيما بعد ظهور النموذج التحويلي.[٧] وكان من راي دافيدسون ان تناول الاستعارة من وجهة نظر اللغة Langue والشفرات عموماً ليس سوى تاكيد زائف للهوية. فتوصيل الاستعارة يتعلق اصلاً بالكلام parole والاستعمال اللغوي والاقناع. والمسالة ليست مسالة بنية بل اثر. ودراسة الاستعارة يجب ان تكون دراسة للاستجابة.[٨] وذهب امبرتو ايكو الى ان الاستعارة نفسها تعتمد على التماس وليست الكناية وحدها.. وسنرى تفصيل هذا كله في مقالات لاحقة..

الهوامش

(١) Roman Jakobson, Closing Statement : Linguistics and Poctics. in Semiotics, Editeddy Robert E. Innis. P. 147.

(٢) المصدر نفسه ص ١٥٥.

(٣) David Lodge, The Modes of Madern Writing, P. 74.
وانظر أيضاً الترجمة العربية لكتاب رولان بارت : مباديء في علم الأدلة ، ص ٩٦. ترجمة : محمد البكري. ولا يتضح فيها المقصود تماماً.

(٤) ترنس هوكز : البنيوية وعلم الاشارات ، ترجمة مجيد الماشطة ، ص ٧١.

(٥) Roman Jakobson, Two Aspects of Language and Two Types of Linguist :ic Disturbances, in Jakobson and Halle, Fundamentats of Language. P. 76.

(٦) David Logde, The Modes of Modern Writing, P. 81.

(٧) Nicolas Ruwet, Linguistics and Poetics, in The Structuralist Controversy, P. 301.

(٨) Janthan Culler, The Pursunit of Signs, P. 168.

سوريا

التراث العربي
العدد رقم 123-124
1 أكتوبر 2011



الأسس البلاغية لبنية القيمة الجمالية للسحاب في الشعر الجاهلي

د. خالد زغريت (*)



المقدمة:

تبحث هذه الدراسة في أثر المفهومات البلاغية في بناء مفهوم القيمة الجمالية الجليل، وتجلياته في لوحات السحاب في الشعر الجاهلي التي رسموها وفق تحليل جمالي حسي تصويري، فتوصل الشعراء آنذاك بفطرتهم وخبرتهم الحسية المباشرة إلى جمالياتها، فاستعملت هذه الدراسة المفهومات البلاغية في مختلف صور مصطلحاتها، اللوحة، الصورة البلاغية، البنية الدلالية الصوتية والصرفية والتركيبية بصفتها بنى ومكونات أصلية مؤسسة للدراسة الجمالية ومفهوماتها المعاصرة، فكشفت عن التكوين البلاغي للقيمة الجمالية للسحاب عند «أوس بن حجر» الذي مثّل بلوحته نموذجاً حيوياً للشعر الجاهلي وذلك وفق منهج تحليلي في الدراسة النصية الجمالية.

(*) عضو جمعية البحوث في اتحاد الكتاب العرب.

مقدمة

شكلت البلاغة العربية في جميع تفريعات علومها منهجاً نقدياً ذا مضمون جمالي، يجسد جماليات عبقرية اللغة العربية الشعرية والنثرية في الوقت نفسه، وظهرت علوم البلاغة عند العرب لتحقق معياراً جمالياً حيوياً جلياً، وإذا كان علم الجمال ونظرياته ظهرت بشكلها الاصطلاحي الممنهج في وقت متأخر، فإن البلاغة العربية شكلت في وقت متقدم طيفاً واسعاً من مضمون هذه النظريات وأسسها ومعاييرها بدءاً بالصورة البلاغية التي جسدت محتوى القيمة الجمالية فنياً، ومروراً بالنظريات الدلالية التي حققت من خلال الطاقة الدلالية للبنية الصرفية، والتعبير الدلالي اللساني للأصوات في اللغة العربية، وفيما يأتي سندرس أثر المستويات المختلفة للبلاغة العربية في بناء المفهومات الجمالية وأسسها ومعاييرها، فكما هو «معلوم أن سبيل الكلام سبيل الصياغة والتصوير، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه[1]»، وهذا محور الجمال والتعبير عنه وأدوات تجسيده. ولا سيما في التعبير عن روعة جمال الطبيعة، فثمة مظاهر في الطبيعة يبعث جمالها الدهشة، والإحساس بنبل الجمال وإثارته التي تخلب الألباب، وتصور المرئي جليلاً مهيباً، فالجليل «جمال مفرط يبدو متجاوزاً للحدود مع احتفاظه بالإمتاع إلا أنه إمتاع محفوف بالهيبة والجلال متصل بالرهبة، والقلق[2]» يشكل قيمة[3] جمالية تتعلّق بالأفعال، والأفكار التي تسمو بالإنسان، و«ترتفع بأحاسيسه ومشاعره وأفكاره فوق التفاهة والضِّعة»[4]. وهي قيمة تتداخل في مظاهرها صور الجمال التي تعنى بمعاني القوة والرفعة والهيبة، فالجليل هو الجانب المعنوي الجميل في الإنسان والطبيعة الذي يوحي بالعلو ويثير الإعجاب والدهشة، فبينما يختصّ الجميل بالمرئي والشكلي؛ أي صورة الشيء وفق الرقة والعذوبة والسلاسة، نجد الجليل يتعلّق بالأفعال، وأثرها وقوّتها؛ أي بمادة الشيء، وبتعبير أدقّ «إن الأفكار والفعال هي وحدها تتصف بالجلال أوّلا، أمّا الأشياء المرئية فلا تصبح جليلة إلا عن طريق

---

(١) دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد عبده، ومحمد رشيد رضا، ومحمد محمود الشنقيطي، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص ١٩٦.

(٢) دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص٤٠.

(٣) نقصد بالقيمة : مجموعة المُثل والمبادئ و«أفكار أوتصورات، يعتنقها الفرد أو الجماعة، تجعل الاختيار الحرّ، أو السلوك يتفق مع ما تقبله الجماعة، وكلّ انحراف عنها يولد عند الفرد شعوراً بالخروج عن قاعدة الالتزام» ينظر: القيم الجمالية، محمد عزيز نظمي سالم ، دار المعارف ، القاهرة، مصر ،(د.ت)، ص ٣٥.

(٣) مبادئ علم الجمال «لإستطيقيا»، شارل لالو، ترجمة مصطفى ماهر، راجعه وقدم له د. يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، مصر، ١٩٥٠، ص١٢٠.

(٤) في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، د. أحمد محمود خليل، ط١، دار الفكر، دمشق، سورية، ١٩٩٦، ص٧٠ .

التمثيل والإيحاء حينما تولّد في النفس انفعالاً خلقياً معيناً، في حين أن الجمال ينتمي إلى الأشياء المرئية وحدها، ولا يمكن نسبته إلى الحقائق الخلقية إلا من طريق المجاز»[١]. وتتجلى صورة الجليل في الشعر من خلال الأوصاف التي تثير الشعور بالقوة، والرعب اندهاشاً بالموصوف. فالجليل مظهر «يثير فينا فكرة الألم والخطر، ويشعرنا بالرهبة والخوف، ويعمل بطريقة مشابهة للرعب؛ كل هذا هو مصدر الجليل في الفن، كذلك فالألوان القاتمة تمكننا من خلق لوحات ضخمة هائلة»[٢].

وظهرت قيمة الجليل في الشعر الجاهلي من خلال لوحات الطبيعة التي تغنّى بها الشعراء وجسّدوا مظاهرها التي أثارتهم جبروتها وروعتها وما فيها من مشاهد جليلة. وسندرس فيما يأتي تجليات هذه القيمة في لوحة السحاب عند الشعراء الجاهليين.

قيمة الجليل في الطبيعة في الشعر الجاهلي من بلاغة الصورة إلى بلاغة الفطرة

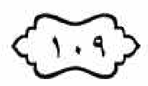
عاش الشعراء الجاهليون بين أحضان الطبيعة الحية مآلفين بعضها، ومصارعين بعضها الآخر. وفي كلا الحالين عشقوا ما في مظاهرها إمّا لإعانتها لهم في الحياة، وإمّا لترويضها على إعانتهم بما يفجره فيهم تحديها وروعتها وجلالها. فتأثّروا بها وانفعلوا بطبائعها، فكانت أمهم التي تحضنهم و الإنسان بحاجة إلى الاحتضان، ومربيتهم فأحبتهم الإنسان بحاجة إلى الدربة على قسوة الحياة. فحبتهم، وعلمتهم، وتركت أثرها في شخصياتهم، وصبغت أحاسيسهم بجمالها وجلالها، وأكسبتهم وعياً جمالياً عفوياً، وأوحت إليهم بالنهج الفني الواقعي؛ فاقتدوا بمظاهرها في تشكيل مثلهم الفنية، واحتذوا منطقها في تركيب صورهم الواقعية التي اعتمدت على الصورة البلاغية في بناء معطيات الجمال. فكانوا أكثر استجابة لفطرية جمال الطبيعة وبلاغة صورها في تكوين أوصافهم الشعرية وصورهم الفنية. ولذلك يرتبط التحليل الجمالي للمظاهر الطبيعة في شعر الجاهليين بمحتوى مشاعرهم التي ذوّبوها في إيحاءات صور الطبيعة المرئية التي أبدعوها بطريقة توحي بحلولهم، وذوبانهم في تكويناتها وجزئيات بنائها الفني والفكري، فبدت مؤنسنة نابضة بذواتهم وكانت وسيلتهم الفنية أشكال الصور البلاغية من استعارة وتشبيه وكناية .

وكانت الطبيعة المختبر الحي لتجليات قيمة الجليل ومنجم صوره الذي يكتنز نفائس لوحاته، ولاسيما أن الجليل بصفته قيمة جمالية ترتبط بتجلي عظمة الفعل في الشكل، «وتفوّق الفكرة على

---

(١) الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص٢٥٥ .

(٢) فصول في علم الجمال، عبد الرؤوف برجاوي ، ط١ ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص٥١ .



شكلها الذي تتجسّد فيه»[1]، وينشأ الإحساس بالجليل «من إدراك عجز الحسّ عندنا أمام ضخامة الطبيعة وهولها[2]». فأثارت ذهول الشعراء الجاهليين، وفجّرت أحاسيسهم الجمالية، وأسرتهم بتحديها لملكاتهم المادية والنفسية، والخيالية، وحفّزت طاقاتهم الكامنة لمعايشتها، وابتداع الوسائل لتسخيرها مجالاً حيوياً لفضاء وجودهم؛ لذلك غلب ظهور قيمة الجليل في قصائدهم التي جسّدت جماليات الطبيعة الحية، فتغنوا بها في لوحات فنية مكتملة، وشكّلت عندهم غرضاً أساسياً لا يكاد شاعر جاهلي يتجاهله؛ لأنّه اختبار فني لملكته الإبداعية الشعرية، ومعيار جودة في شاعريته. فقد جعلوا الطبيعة مختبر فنهم، صاغوا في لوحاتها وعيهم الجمالي بها، وشكّلوا أحاسيسهم بمظاهرها الحية التي أثارت قرائحهم، وفجّرت رؤاهم الجمالية بما تجلى فيها من جبروت وروعة، ومشاهد جليلة أدهشتهم، فعزفوا تجلياتها على وتر الجمال الذي اكتنزته حواسهم، واستجابوا أيضاً في قصائدهم لدواعي مظاهر الجليل التي اتصفت بها بعض الحيوانات، فرسموها في لوحات شعرية تجسّد روعة خلقها في إيقاع جمالي يسمو بها في الحواس على حدود الزمان والمكان. وسنحلل قيمة الجليل في هذه اللوحات على النحو الآتي:

المفهوم البلاغي للوحة:

يراد باللوحة في الاصطلاح البلاغي «تقديم وقائع ماضية أو مستقبلية كأنها حاضرة حالياً
يراد باللوحة في الاصطلاح البلاغي تقديم وقائع ماضية أو مستقبلية كأنها حاضرة حالياً[3]»، وقد أنشأ الشعراء الجاهليون قصائدهم في وصف جمالية السحاب من خلال لوحات بلاغية تجسد محتوى المصطلح البلاغي وتجلياته بامتياز فني بارع.

قيمة الجليل في لوحة السحاب

تصعب دراسة صور عناصر الطبيعة المختلفة التي أتى عليها الشعراء الجاهليون مهما ضيّقنا المجال. غير أنّ ما يميّز بينها أنّ صور بعض العناصر لا تشكّل لوحات جمالية مكتملة مبنية على التفصيل التحليلي مثلما هي حال صور أخرى سادت في أشعارهم، وكوّنت غرضاً شعرياً مكتمل المقومات الفنية والفكرية[4]. ولذلك سنكتفي بدراسة لوحة السحاب؛ لأنّها تحمل بامتياز مقومات اللوحة

---

(١) المدخل إلى علم الجمال. فريدريك هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، ط١، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص ١٣٢، ١٣٣.

(٢) النظريات الجمالية (كانت ــ هيغل ــ شوبنهاور)، نوكس، ترجمة محمد شفيق شيا، ط١، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، ١٩٨٥، ص٨٥.

(٣) ينظر: اللغة والأسلوب. عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ١٩٨٠، ص١٠٥.

(٤) ظهرت بعض اللوحات المصغّرة للطبيعة الجليلة في أشعار الجاهليين مثل وصف الطريق العسرة التي تعبره الناقة، وصور الشعب والمرقبة. ينظر: ديوان تأبط شراً، ص٩٤، ٩٥، ٩٦. وشعر الشنفرى، ص ١٠١. صوّر تأبط شراً في هذه الأبيات



الجمالية لقيمة الجليل، وتكثر في أشعارهم. فقد جذبت الشعراء الجاهليين مظاهر السحاب بجمالياتها الحسية ودلالاتها الموضوعية والذاتية، والنفسية. فكانت في أشعارهم صدى تعطّشهم للحياة التي استسقوا لها الماء مثلما استسقوا المطر للأرض الجدب؛ ليحييها ويبعثها من جديد. واستعانوا برموز المطر لتحميلها عبء التعبير عن انفعالاتهم وأفكارهم وتأملاتهم الفلسفية للحياة. وظهرت لوحة السحاب عند الشعراء الجاهليين[1]مركبة من صور جزئية هي السحاب والبرق والمطر والسيل. وتفاوتَ طغيانُ صورة جزئية على أخرى من شاعر لآخر. وتكاد تكون لوحة امرئ القيس في معلقته هي النموذج الأمثل للوحة السحاب الجليل. لكننا رأينا اختيار نموذج آخر لم ينل الدراسة الوافية، وقد جسد براعة فنية في بناء مفهوم اللوحة البلاغية الجمالية للسحاب، ونجد أن لوحة السحاب التي تمثّل سمات النموذج الفني والجمالي لقيمة الجليل تتجلى بأمثل صورها عند «أوس بن حجر[2]» الذي يعدّ شعره نموذجاً لأشعار الجاهليين[3]، إذ عرف بحسن صياغته، وتجرّده من ظلال الذاتية وانفعالاتها، وتصويره العطاء الإنساني وراء صخب الإيقاع الكبير في الحرب والغضب والهجاء، إضافة إلى ما تميّز به من براعة الوصف، وجودة تعبيره الحي عن روعة المشاهد الوصفية. وتتجلى هذه السمات مجتمعة في لوحته التي أنشأها في وصف السحاب، يقول[4]«(البسيط):

الشعب الذي كان يقطعه بين الجبال مبيناً صعوبته، ووعورته، وما يحيط به من حفر تركتها السيول الجبارة. ويظهره مخيفاً، مرعباً يبعث في النفس الشعور بالهيبة والروعة والجلال. أما الشنفرى فصوّر مكان المراقبة الذي يأوي إليه في أعالي الجبال، مبيناً ارتفاعه الشاهق ووعورة مسلكه، فيعجز الصياد المتمرس عن بلوغ قممه، ويثير الشاعر بوصف المرقبة الشعور بجلال هذا المكان المفزع الشاهق.

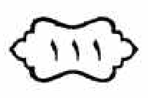
(١) يجدر الإشارة إلى أن لوحات السحاب التي توسّع بها مبدعوها تظهر عند امرئ القيس. في معلقته، ديوان امرئ القيس، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤، ص٦٣، ٦٩. وفي مقطوعة وصف بهاالغيث، ديوانه، ص١٠٢، ١٠٣. وظهرت عند سلامة بن جندل، ديوان سلامة بن جندل، تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، سورية، ١٩٦٧،، ص١٣٩. وعند لبيد بن ربيعة في معلقته، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له الدكتور إحسان عباس، طبعة ثانية مصورة، مطبعة الكويت، الكويت، ١٩٨٤، ص٣١و٣٢٩. وعند عدي بن زيد العبادي، ديوان عدي بن زيد، جمعه وحققه محمد جبار المعبد، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، ١٩٦٥، ص٧٥، ٧٦، ١١٥. وعند عبيد بن الأبرص، ديوان عبيد بن الأبرص، شرح أشرف أحمد عدرة، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص ٩٦، ٩٧.

(٢) هو أوس بن حجر بن مالك التميمي. شاعر جاهلي (٩٥ ــ ٢ ق. هـ ــ ٥٣٠ - ٦٢٠ م). تنظر: ترجمته: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، حققه وضبط نصه ووضع حواشيه، د. مفيد قمحية ومحمد أمين الضناوي، ط١، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ٢٠٠٠، ص١٠٧.

وأعلام تميم، حسن حسنين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ص١١.و الأعلام، خير الدين الزركلي، طبعة جديدة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ج٢، ص٣١.

(٣) معجم الشعراء الجاهليين، د. عزيزة فوال بابتي، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٨، ص ٤٣.

(٤) ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح د محمد يوسف نجم، ط٣، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٧٩، ص١٥و١٦و١٧.



إنِّي أَرِقْتُ ولمْ تَأْرَقْ معِي صاحي ... لِمُسْتكفٍ بُعَيدَ النَّومِ لَوَّاحِ[١]

قد نِمْتَ عَنِّي وباتَ البَرْقُ يُسْهِرُني ... كما استَضاءَ يَهُودِيٌّ بِمِصباحِ

يا مَنْ لِبَرْقٍ أَبِيتُ اللَّيلَ أَرْقُبُهُ ... في عارِضٍ كَمُضيءِ الصُّبحِ لَمَّاحِ[٢]

دانٍ مُسِفٍّ فُوَيقَ الأَرْضِ هَيْدَبُهُ ... يَكادُ يَدفَعُهُ مَن قامَ بالرَّاحِ[٣]

كَأَنَّ رَيِّقَهُ لَمَّا عَلا شَطِبًا ... أَقْرابُ أَبْلَقَ يَنْفِي الخَيْلَ رَمَّاحِ[٤]

هَبَّتْ جَنوبٌ بأعلاهُ ومالَ بهِ ... أعجازُ مُزْنٍ يَسُحُّ الماءَ دَلَّاحِ[٥]

فالْتَجَّ أعْلاهُ ثُمَّ ارْتَجَّ أَسْفَلُهُ ... وَضَاقَ ذَرْعًا بحملِ الماءِ مُنْصَاحِ[٦]

كأنَّما بَينَ أعلاهُ وأسفلِهِ ... رَيْطٌ مُنَشَّرَةٌ أو ضوءُ مِصْباحِ[٧]

يَنْزَعُ جِلْدَ الحَصَى أَجَشُّ مُبْتَرِكٌ ... كأنَّهُ فَاحِصٌ أوْ لاعِبٌ داحي[٨]

فمَنْ بِنَجْوَتِهِ كَمَنْ بِمَحْفَلِهِ ... والمُسْتَكِنُّ كمنْ يَمْشِي بِقِرْوَاحِ[٩]

كأنَّ فيهِ عِشَارًا جِلَّةً شُرُفًا ... شُعْثًا لَهَامِيمَ قد هَمَّتْ بِإِرْشاحِ[١٠]

هُدْلاً مَشافِرُهَا بُحًّا حَنَاجِرُهَا ... تُزْجِي مَرَابِيعَها في صَحْصَحٍ ضاحي[١١]

فأَصْبَحَ الرَّوْضُ والقِيعانُ مُمْرِعَةً ... مِنْ بينِ مُرْتَفِقٍ منها ومُنْطَاحِ[١٢]

وسندرس البناء الفكري والجمالي لهذه اللوحة وفق ما يأتي:

---

(١) المستكف: المطر الهاطل. لاح: لمح.

(٢) العارض : السحاب الذي يتعرض على وجه السماء، أو الذي يسبقه برق شديد الوميض.

(٣) مسفّ: شديد الدنو من الأرض. هيدبه: ما تدلى منه.

(٤) ريّقه: مشرفه ليس بمعظمه. شطب: اسم جبل في بلاد بني تميم. أقراب: جمع القرب، وهو الكشح. ينفي الخيل: يطردها.

(٥) الجنوب: ريح تأتي بمطر غزير. الأعجاز: جمع عجز، وهو مؤخر الشيء. المزن: السحاب الأبيض. دلاح: مثقل بالماء.

(٦) التجّ: صوّت. منصاح: منشق الماء.

(٧) الريط: جمع ريطة، وهي الملاءة إذا كانت قطعة واحدة. منشّرة: منشورة

(٨) أجش: غليظ الصوت. المبترك: سريع العدو. الفاحص: الذي يقلب وجه التراب. الداحي: الذي يلعب بالمدحاة.

(٩) النجوة: ما ارتفع من الأرض: المحفل: مستقر الماء. المستكن: الذي في بيته.قرواح: الأرض المستوية.

(١٠) العشار: التي أتى عليها عشرة أشهر في حملها. الجلة: المسن من الإبل. الشرف: الكبار منها. اللهاميم.: الغزار. ويقال أرشحت الناقة إذا اشتد فصيلها وقوي، وهو فصيل راشح، وإنما ذكرها بذلك لأنها تحن.

(١١) هدل: مسترخية. تزجي: تسيم وترعى. المرباع: الناقة التي تضع في ربعية النتاج، وهو أوله . الصحصح: المكان المستوي الظاهر.

(١٢) المرتفق: ماء راكد قد حبسه شيء يرتفق به. المنطاح : سائل لم يكن له ما يحبسه فسال .

١ البناء الفكري لقيمة الجليل في لوحة السّحاب

صحا «أوس» من غزله بامرأة يرفرف طيفها بين جناحي زمن الذاكرة، فاستدعاها إحساسه بتسرّب زمن الشباب منه، وحركة الزمن التي أبلت عهده[1]. فبعثها حية من جديد بغزله، لكنه ما إن فرغ من إحيائها، وأدرك أنه يعاند زمناً لا يستجيب لرغبات الإنسان بقهر منطقه، حتى تقهقر إلى نفسه، وخلُص إلى أرق لاشكّ في أنّ مبعثه شعوره بنفاد الزمن، وألمُ إحساسه بانتهاء المتع إلى مجهول مظلم، لا يعرف شعراً يطرق أبوابه. وينام صاحبه، ويتركه فريسة وحشة قلقه، وهو يراقب اكفهرار السحب في السماء التي يشقها وهج البرق، فيضيء وحدته إضاءة مصباح الراهب في صومعته، وهو غارق في خلوة تأمل الوجود. ويملأ جلال السحاب بغزارة مطره، ولمعان برقه نفسَ «أوس» بالحياة، ويسقي عطشه الوجودي، ويروي إحساسه الجمالي، فيحييه. ويستجيب «أوس» ليقظة أحاسيسه، فيعيد تأملاته، وتصوراته، ومشاهداته الحية، وينشئها شعراً على وقع تداعي فكر الإحياء والخصب والولادة التي تجسدها صورة السحاب بشكله وفعله اللذين يلهمانه معاني جلالهما. ويمكننا استجلاؤهما وفق الآتي:

أ ـ الشكل الجليل:

رأى «أوس» السحاب يرخي على الأرض ستائره المدلهمة، ويفجّر ببرقه سكون الطبيعة، ويفيض عليها بمائه. فاستثارته روعة المشهد، فرسم تفاصيل شكله، وفق الآتي:

اللون:

ظهرت ألوان السحاب في اللوحة مركبة من تباين شدة البياض وشدة السواد. فكان الأفق ملبداً بالغيوم الحالكة، ووهج البرق يضيئه، فنشأت جمالية اللون من روعة شدته الحسية.

الكثافة:

عبّرت صورة كثافة السحاب عن اكتنازه بالمطر، وعن مهابةِ منظرِ تكدّسِ طبقاته الموحية بالجلال، والكثافة عنصر من عناصر ضخامة الشكل وسعته، لكنها أميل للتعبير عن ثقلها بالماء.

الضخامة:

تجلت ضخامة السحاب بتصوير ثخانته، وسعته التي أغلقت الأفق بضخامة حجمه، ودنوه من الأرض حتى كاد يطبق عليها، وكثرة مائه التي صبّها على الأرض، فملأت مرتفعاتها

---

(١) بدأ «أوس» قصيدته بقوله ودع لميس وراح يصف جمالها وتمتعه بها، ثم يأسف على زمن شبابه الذي أغرقه باللهو، فلم يبدأ قصيدته بالمقدمة الطللية، لكنه يذكر مآله إلى الموت مثل كل كائن حي. ينظر : ديوانه، ص ١٣، ١٤.



وقيعانها. وعبّرت صورة الضخامة عن فخامة حجم المرئي واتساعه الباعثين على الشعور بالجليل.

ب ـ الفعل الجليل:

لم يقدّم الشاعر* المرئي الجليل في صورة السحاب هيكلاً جامداً، بل بيّن عناصر فعله الجليل، وأثره الجمالي من خلال مكوناته الآتية:

القوة:

تجلت مظاهر قوة فعل السحاب بقوة انصباب المطر، وشدة هطله التي تنزع جلد الحصى وتقلب وجه الأرض، فيسوق المطر أمامه كل ما يعترضه ويجتحفه. وتتبدى قوته كذلك بالدلالات الجمالية لضخامة السحاب، وكثافته، وغزارة هطله، وكثرة فيض مائه.

الغزارة:

ظهرت غزارة المطر بشدة انصبابه، وكثرة مائه، وسعة فيضه، وإغراقه الأرض بالماء، وتوحي الغزارة بروعة فعل السحاب.

السرعة:

بدا الهطل سريعاً في حركته، كأنه الفاحص الذي يقلب الأرض، أو كأنه مدحاة الصبي التي تمرّ على وجه الأرض مسرعة تجرف ما تصادفه بسرعة وقوة، وهما من دلالات الفعل العظيم.

٢ـ المكونات البلاغية للبناء الجمالي لقيمة الجليل في لوحة السّحاب

شكّل «أوس بن حجر» جمالية قيمة الجليل في لوحة السحاب من بناء متنام يبعث الإحساس بالجليل، قام على المكونات الآتية:

أ ـ الألفاظ الموحية بالجليل (بلاغة البنية الصرفية والدلالية)

اكتنزت اللوحة ببنية لفظية توحي بالجليل من خلال تعبيرها عن معاني القوة والشدة في الفعل، وعن المهابة والعظمة في الشكل. وأسهمت صيغها التي توخاها الشاعر في تفجير طاقاتها التعبيرية للدلالة على تنامي تصاعد قوة الفعل، وتعاظم روعة الشكل، لتكوّن الإحساس بجمالية الجليل. وسنفصّل ذلك من خلال الجدول الآتي:

الألفاظ الموحية بالجليل	دلالاتها	مجالها	صيغ التصاعد والتعاظم
مستكف	كثرة الهطول	غزارة: فعل جليل	زيادة الهطل واستمراره
لوّاح	شدة البرق	قوة، وهج: فعل جليل وشكل جليل	زيادة الضوء وكثرته
البرق	شدة الإضاءة	وهج: شكل جليل	إطلاق الوهج
عارض	ثخانة السحاب وسعته	قوة، كثافة، ضخامة:فعل جليل وشكل جليل	استمرار الاتساع والضخامة
لماح	شدة الإضاءة	قوة، وهج: فعل جليل وشكل جليل	زيادة الإضاءة وكثرتها
دان	شدة دنو السحاب وثخانته	قوة، كثافة: فعل جليل وشكل جليل	استمرار الدنو
مسف	شدة دنو السحاب وثخانته	قوة، كثافة: فعل جليل وشكل جليل	استمرار الدنو
أقراب	شدة بياض الكشح	نصاعة اللون: جمال الشكل	دلالة المثل الأعلى شدة النصاعة
أبلق	شدة البياض والسواد	نصاعة تباين الألوان: شكل جميل	دلالة المثل العليا على نصاعة تباين الألوان
جنوب	شدة الريح، شدة الهطل	قوة، غزارة: فعل جليل	دلالة المثل الأعلى على الغزارة والقوة
مزن	كثرة الهطل	غزارة : فعل جليل	إطلاق الغزارة
يسح	شدة الهطل	غزارة، قوة: فعل جليل	تجدد الهطل واستمراره
دلاح	شدة المطر	غزارة، قوة: فعل جليل	كثرة الهطل وزيادته
التج	شدة الصوت	قوة، ضخامة: فعل جليل وشكل جليل	كثرة الالتجاج

ارتجّ	شدة الإطباق	قوة: فعل جليل	كثرة الإطباق
منصاح	كثرة انصباب المطر	غزارة، قوة: فعل جليل	زيادة الهطل وكثرته
ينزع	شدة الهطل	قوة، غزارة: فعل جليل	تجدد الهطل واستمرار شدته
أجش	غلظة الصوت	قوة: فعل جليل	زيادة غلظة الصوت وكثرتها
مبترك	شدة حركة السحاب	سرعة: فعل جليل	استمرار السرعة وزيادتها
الفاحص	شدة الهطل	قوة، غزارة: فعل جليل	استمرار الشدة
داحي	شدة الهطل	قوة، غزارة: فعل جليل	استمرار الشدة
مرتفق	كثرة الماء	غزارة، كثرة: فعل جليل وشكل جليل	استمرار كثرة الماء وسعته
منطاح	كثرة الماء	غزارة، كثرة: فعل جليل وشكل جليل	استمرار كثرة الماء وسعته

عملت الألفاظ، بإيحاءاتها بمعاني قوة فعل السحاب، وعظمة شكله، على تكوين البؤرة الأولى للإحساس بالجليل، وتشكيل معجمه الجمالي، وأكسبتها صيغها قيمة معيارية للجليل تجلّت بملكتها التعبيرية عن تواتر في تصاعد قوة الفعل وتعاظم الشكل مكوني قيمة الجليل. واتخذت هذه الألفاظ نماء دلاليا أكبر في اتساقها في بناء صور ذات طابع تخيلي جسّدت مظاهر الجليل الحسية والمعنوية.

ب ـ المظاهر الحسية والمعنوية للجليل (بلاغة التركيب التصويري)

رسم «أوس» السحاب بإظهار تفاصيل مكونات شكله وفعله، وجسّد ما يحتويه من مظاهر الجليل الحسية والمعنوية التي شكلت المستوى الآخر من البناء الجمالي لقيمة الجليل في اللوحة، وسنبيّن من خلال الجدول الآتي مجموع ما احتوته اللوحة من مظاهر، ونحدد المجال الذي انتمت إليه؛ أي (الشكل والفعل)، ثمّ نعيّن نوع المظهر، ونوع التصوير الذي عمل على تمكين جمالية الجليل.

رقم البيت	المظاهر الحسية و المعنوية للجليل	مجالها	نوعها	تمكينها
١	كثرة الهطل وشدة البرق	غزارة، قوة، وهج: فعل جليل وشكل جليل	حسي	تصوير حسي
٢	شدة إضاءة البرق	قوة، وهج: فعل جليل وشكل جليل	حسي	تشخيص البرق بإنسان
٣	ثخانة السحاب وسعة ظهوره، شدة إضاءة البرق	قوة، كثافة، ضخامة، وهج : فعل جليل وشكل جليل	حسي	تنظير البرق بمثل أعلى إضاءة الصبح
٤	شدة دنو السحاب وثخانته	قوة، كثافة: فعل جليل وشكل جليل	حسي	تصوير حسي حركي
٥	شدة بياض الكشح شدة تباين البياض والسواد	نصاعة الألوان ونصاعة تباينها : شكل جليل	حسي	تنظير انكشاف البرق بمثل أعلى للبياض (رمح الأبلق)
٦	شدة الريح، شدة الهطل	قوة، غزارة: فعل جليل	حسي	تصوير حسي حركي
٧	ضجيج صوت حركة السحاب وكثافته وشدة انصباب الهطل	قوة، غزارة: فعل جليل	حسي	تصوير حسي صوتي حركي
٨	شدة انتشار ضوء البرق	وهج: شكل جليل	حسي	تنظير انتشار البرق بمُثل عليا للبياض (الملاءة والمصباح)
٩	شدة انصباب المطر وقوة حركته وسرعتها	قوة، غزارة، سرعة: فعل جليل	حسي	تنظير قوة الهطل بمُثل عليا لنجرف، والاقتلاع(مدحاة الصبي، وفحص القطا)



١٠	كثرة السماء وسعة فيضه	قوة، غزارة: فعل جليل	حسي	تصوير حسي بصري حركي
١١و ١٢	شدة صوت الرعد وحركة السحاب، وانصباب المطر	غزارة، قوة، ضخامة : فعل جليل، وشكل جليل	حسي	تنظير حركة السحاب وصوت الرعد بمُثل عليا في ثقل الحركة، (العشار، إرشاح الناقة)
١٣	كثرة المطر وغزارته وفيضه	قوة، غزارة: فعل جليل	حسي	تصوير حسي تفصيلي

يدلنا الجدول السابق على أنّ «أوساً» اقتصر في تفصيل مظاهر السحاب على المظاهر الحسية، لأنه أوغل في إظهار مرئيات شكله، ودلالتها على قوة الفعل وروعته[١]. وقد فصلهما من دون أن يفصل بين عناصر كلّ منهما فصلاً حاسماً، إذ كانت مظاهر الشكل موحية بفعله. ومكونات الفعل تتداخل فيما بينها، فالغزارة تحمل دلالة القوة والعكس صحيح.

ج ـ جماليات بلاغة الصورة والصدى:

تشكل الصورة البلاغية نواة حيوية لمختلف أساليب وتقنيات التصوير الفني «فهي تقدم عقدة فكرية وعاطفية. وتقوم بعملية التوحيد فيما بين الأفكار المتفاوتة داخل التجربة وتربطها بالإحساس العام الذي ينظم عناصر التجربة ويجعلها وحدة كاملة[٢]» **وقد** اتّسم التصوير في لوحة «أوس» بقدرته على تطويع الصورة لتجليات جماليات الحياة المختلفة، فما كان رسماً جامداً للمرئي، بل إبداعاً لبناء أطياف الجمال الحي في اللوحة. فبدا متنوّعاً مستجيباً لنبض الحياة المائجة في توقعات صورية وصوتية وحركية متناسقة في تجسيد تكاملها. وتجلّى التصوير الجمالي مستوحى من تشكيل الطبيعة لصورها الجمالية. وسنبيّن تنوّع طرق بناء التصوير الجمالي في لوحته على النحو الآتي:

---

(١) بلغ عدد المظاهر الحسية التي تتعلق بالشكل الجليل في اللوحة (سبعة مظاهر)، أما المظاهر الحسية التي جسّدت الفعل الجليل فبلغت (عشرة مظاهر)

(٢) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، د. أحمد دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سورية، ٢٠٠٠، ص ١٥٥.

١ـ جمالية بلاغة التصوير

بنى «أوس» المظاهر الحسية للسحاب على صور متنامية صاغت الإيقاع الفني لتجليات جمالية الجليل في اللوحة. وغلب في تصويره استعمال الصورة التقريرية التي ترسم مشـــهد السحاب الحسي في حركته وألوانه وأصدائه[١]. وتلاها التصوير القائم على سلسلة تشبيهات، عملت على تجسيد جمالية مظاهر الجليل بطريقتين، الأولى: اعتمدت تشـــخيص المرئيـــات الجامدة[٢] بما يفجّرها بالحياة، ويبعث فيها نبض روعتها. والثانية تشبيه المظـــاهر بنظـــائر حسية[٣] تمثل النماذج العليا للقوة والعظمة في تصورات الجاهلي؛ فشبّه استضـــاءته بـــالبرق باستضاءة الراهب بمصباحه، وبياض ضوء البرق بضوء الصبح، وانتشـــاره علـــى وجـــه السحاب بالثوب، أو ضوء المصباح، وقوة وقع المطر على الأرض بفحص القطاة ومـــدحاة الصبي، والسحاب بثوب له أهداب. فوظف طاقة التشبيه التصويرية في تجسـيم المظـــاهر ليجعلها في مجال الإدراك مباشرة محسوسة ماثلة بمهابة شكلها، مدهشة بتجليهـــا، فللتشـــبيه «روعة وجمال وموقع حسن في البلاغة، وذلك لإخراجه الخفـــي إلـــى الجلـــي[٤]»، وبهـــذا الإخراج يجسد مضمون قيمة الجليل ولا سيما حين يكون مجاله تصوير الروعة والقوة، وبناء الفعل في الشكل وهذه أهم عناصر تكوين مفهوم قيمة الجميل.

واستعمل «أوس» التشبيه التمثيلي لوعيه الجمالي بمعطيات هذا التصوير، فالتشبيه فـــي البلاغة القديمة «ليس صورة لغوية أو محسناً لفظياً، ولكنه صورة فكرية[٥]» ليجعل المظهر الجليل في السحاب مثار تخيل حسي مهيب، يحول جمالية التصوير إلـــى بـــراهين وحجـــج جمالية، تقرع باب النفس بقوة منطقها الجمالي، فيغدو التصوير برهاناً جمالياً. فمثّل لجمـــال تلألؤ البرق على حلكة السحاب بصورة حصان أبلق يكشف عن باطن فخذه الناصع البياض. فعمل التمثيل على تجسيد روعة مظهر اللون، وإكساب صورته قوة، أهزّ للإحساس، وأمكن للدهشة في النفس. ومثّل أيضاً لحركة السحاب بحركة النوق العشار تتباطأ في مشيتها بسبب حملها، وبحركة النوق المسنة التي أثقلها وهن السنين.و مثّل لهدير الرعد في السحاب ببحـــة حناجر النوق. ومثّل لإدرار مطره بإدرار النوق حليبها بعد اشتداد فصيلها.

---

(١) بلغ عدد الصور التقريرية في اللوحة(ستّ صور)

(٢) هناك صورة واحدة قامت على التشخيص.

(٣) بلغ عدد الصور التي اعتمدت على التنظير (خمس صور)

(٤) جواهر البلاغة. السيد أحمد الهاشمي، علق عليه ودققه سليمان الصالح، ط١، دار المعرفة، بيـــروت، لبنـــان، ٢٠٠٧، ص ٢٢٥.

(٥) الصورة الأدبية، فرانسوا مورو، ترجمة د. علي نجيب إبراهيم، ط١، دار الينابيع، دمشق سورية، ١٩٩٥، ص٣٥.

كان اهتمام «أوس» بالصورة نابعاً من وعيه لأثرها في بناء جمالية المظهر الجليل، فهي «تنفذ إلى مُخَيِّلَة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة، ناقلة إحساس الشاعر تجاه الأشياء، وانفعاله بها، وتفاعله معها[١]». وتشيع مظاهر قوتها في الحواس. فثمة ارتباط عميق بين الصورة والتذوّق الجمالي الذي «كان مصدره الصورة التي تساعد على اكتمال الخصائص الفنية في الفن والأعمال الأدبية، وإننا نرى ذاك التشكيل التصويري الناضج في شعر الجاهلية قبل أن تدوّن المصنفات البلاغية[٢]» وهذا يعني أنّ «أوسا» صدر في تصويره عن طبع جمالي أصيل، اكتسبه بالذوق والتجربة الفنية الحية، وهو أنه كان على وعي تام بأثره في بناء جمالية لوحته.

٢ـ جمالية الضوء والظلام في بناء الجليل (السحاب الحياة)

تراءى السحاب «لأوس» يطبق على الأفق ملاءة قاتمة، والبرق يذرعها بلؤلؤ وميضه. وراعه مشهد تناوب الضوء والظلام يتبادلان رسم صفحة الكون بلونهما، فاستلهمه في إنشاء الجزء الأول من لوحة السحاب، وجعل منظوراتهما ثنائية متضادة، تتقابل لتكشف عن جمالية لونية توحي مدلولاتهما بصراع الموت والحياة، والجدب والخصب:

منظورات الظلام	الدلالة اللونية	منظورات الضوء	الدلالة اللونية
بُعَيدَ النَوم	لون الليل: السواد	لَوَّاح	لون وهج البرق: الضوء
نمْتَ عَنّي	لون الليل: السواد	وباتَ البَرقَ يُسَهرُني	لون البرق: الضوء
أبيتُ اللّيلَ أرقُبُهُ	لون الليل: السواد	مَـنْ لبَرْقٍ	لون البرق: الضوء
في عارضٍ	لون السحاب الذي يملأ الأفق فيظلمه: من درجات السواد	كَمُضيءِ الصُّبحِ لمَّاحِ	لون الضوء، الصبح: الضوء
دانٍ مُسِفٍّ فُوَيقَ الأرْضِ....	كثافة السحب وإطباقها: من درجات السواد	أقْرابُ أبْلَقَ يَنْفي الخَيْلَ رَمَّاحِ	لون بياض الكشح: من درجات الضوء

(١) الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، الأخضر عيكوس، مجلة الآداب، عدد (١)، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص٧٧.

(٢) جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، فايز الداية، ط٢، دار الفكر، دمشق، سورية ١٩٩٦، ص ١٥.

هَـبَّتْ جــنوبٌ بأعلاهُ....	الســحب المحملــة بالمطر: من درجــات السواد	مُزْنٍ يَسُــحُّ الماءَ دَلَّاحِ	لون المطر: من درجات الضوء
فالْتَجَّ أعـلاهُ ثُـمَّ ارْتَـجَّ أسْـفَلُهُ	كثافة الســحب: مــن درجات السواد	بحمْـلِ المــاءِ مُنْصاحِ	لون الماء: من درجات الضوء
بــينَ أعــلاهُ وأسفـلـهِ	أطراف السحب التـي لم يضئها البرق: مــن درجات السواد	رَيْطٌ مُنَشَّـرَةٌ أو ضَـوءُ مِصْـباحِ	لون الريط والضــوء: الضوء ودرجاته

أمّا الجزء الثاني من الصورة الذي تشكّله الأبيات الخمسة الأخيرة، فتنتقل مــن وصــف إطباق السحاب وقتامة الأفق إلى تصوير مشهد المطر منصباً يقشر وجه الأرض، ويغرقهـا بالماء، فيحيلها إلى صفحة بيضاء لامعة مضيئة. فيشف الصراع بين الضوء والظــلام عــن انتصار الأول، وتبديد الثاني، فتنتصر رموز الحياة على رموز المــوت، وتنغمــر الأرض بالماء، فتتراءى صافية براقة.

وصبّ «أوس» هذه اللوحة البصرية للسحاب على إيقاع صوتي شكّلته مجموعة الحروف التي تعبّر إيحاءاتها الصوتية عن حركة المطر وانصبابه، وما يرافقهما من أصوات الــريح والاحتكاك والتفجّر والانبثاق والظهور[1]. فأوحى الإيقاع الداخلي لجرس الحروف بمدلولات اللوحة مشكلاً صداها الموسيقي الجليل.

---

(١) تكرر صوت الميم الموحي بالكسب واستخراج ما في الأشياء المجوفة وأصوات الطبيعة (أربعاً وأربعين) مرة. وحرف النون الموحي بالانبثاق والخروج وأصوات الطبيعة (ثماني وثلاثين) مرة. وحرف الراء الموحي بأصوات التحرك والتكرار والترجيع (تسعاً وعشرين) مرة وتكرر حرف الحاء الموحي بأصوات الطبيعة والحفيف والانفعال (سبعاً وعشرين) مرة.وشكّل الموسيقا المباشرة في النص لكونه الروي. وتكرر حرف الفاء الموحي بالتشتت والبعثرة وأصوات الطبيعة (تسع عشرة مرة. وحرف العين الموحي بالإشراق والظهور (ثماني عشرة) مرة. وحرف القاف المعبر بصوته عن الانفجار والشدة وأصوات الطبيعة (ست عشرة) مرة. وتكرر حرف الجيم الموحي بالامتلاء والفخامة والشدة وأصوات الطبيعة(اثنتي عشرة) مرة. وحرف الصاد الموحي بأصوات الطبيعة والصلابة والقوة (إحدى عشرة) مرة. وصوت السين المعبر عن التحرك ولامتداد والأصوات الطبيعية (ثماني) مرات. وحرف الضاد الموحي بالصلابة والشدة والامتلاء (ثماني) مرات وقد جمعت إيحاءات جرس هذه الحروف ما يوحي بالمطر وتشكله وانصبابه وفعله في الأرض وقد بلغ تكرارها (مئتين وثلاثين) مرة من أحرف النص التي بلغت ألفاً ومئة وثلاثاً وأربعين)مرة، ينظر في معاني الحروف: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ١٩٩٨، مواطن متفرقة.

٣ـ جمالية التجلي والإضمار في بناء الرمز الجليل (البعث والولادة) (البنية النفسية لبلاغة الصورة)

يرافق نشوء القلق الوجودي في نفس الشاعر تجاه قضاياه الذاتية والموضوعية نشوء قلق فني يحفّزه على إبداع تصورات فنية لموضوعه. ويكون الشاعر مشدوداً دائماً إلى رغبة ببناء نموذج فني أمثل. وقد كان همّ «أوس» الفني في تجسيد جمالية قيمة الجليل في لوحة السحاب منصباً على الكشف عن تفصيل عناصر قوة فعل السحاب، وإبراز مظاهر شكله الجليلة، فاستعمل مختلف الأساليب الفنية التي ترسّخ جمالية الجليل، وتثير الإحساس به، وجعل اللوحة معرضاً لمُثُل الجليل العليا ورموزه الجمالية، وقد استدعاها لتصير نظائر مظاهر الجليل في السحاب. وكان هدفه من ذلك الارتقاء بجمالية السحاب إلى مرتبة الرمز الجمالي للجليل، وتكوين نموذجه الجمالي. وكانت رغبة النزوع إلى الأمثل رغبة أصيلة في نفوس الفنانين والمبدعين عامة، وجذوة قلقهم الفني. وبمقدار ما كان«أوس» يعمل فنياً على تجلّي الرمز الجليل في لوحته، كان يضمر رموزاً أخرى تتحرك مابين الألفاظ والصور تعكس خفايا نفسه، وعلاقتها الرمزية بعناصر الطبيعة ومظاهرها. و«الطبيعة في نظر الشاعر كانت تملك كل الصفات والخواص القمينة بأن ترضي حاجاته النفسية، أوبأن تثير فيه اهتماماً[١]». وتحمل في صورها تعبيراً رمزياً جمالياً ونفسياً يتردد صداهما في أغوار نفسه، وهذا «الرمز لا يمكن وضعه ضمن حدود، ولا تقع فيه المعاني والخيالات تحت حصر، بل إنه كلام مرن شديد الإيحاء يحتمل شتى التأويلات ويثير شتى الإحساسات وفقاً لمزاج سامعه وتذوقه ومقدرته على الفهم والتخيّل[٢]». غير أنّنا لانعدم في نسيج لوحة السحاب خيوطاً توحي بمفاتيح الرموز التي تعبّر عن خبايا نفس «أوس». فقد فجّر صورته بتفجّر البرق في ليل وحدته الموحشة حيث نام عنه صاحبه، وتركه يتأمّل هواجس قلقه على ضوء البرق. «حيث يضيء البرق حنين الشاعر أو خوفه من لقاء مصيره المجهول، أو الموت؛ لأنّه رأى الأرض الميتة قبل أن يحييها المطر[٣]». وكان «أوس» قد بيّن أرقه صراحة في اللوحة، وكان ذلك بعد أن فرغ من استعراض متع الحياة في غزله الذي سبقت أبياتُه أبياتَ السحاب. وأدرك أنه كان يعيش في غزله ذكرى حياته الخصبة، وأنه كان يحلّق بأجنحة أحلام اليقظة،

(١) الجمال في التفسير الماركسي، بقلم عدد من الفلاسفة السوفيت، ترجمة يوسف الحلاق ومراجعة أسماء صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ١٩٦٨، ص ٢٧٨.

(٢) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريّب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٥٢، ص ١٣١.

(٣) السحاب ورموزه في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، رسالة ماجستير، إعداد محمد عيسى يوسف، جامعة البعث، حمص، سورية، ٢٠٠٠، ص ٦٣.

فيتلمس بلاءها في حقيقة زوال شبابه، فيودعها، ويرتدّ إلى واقع اختطف الزمن فيه نضارة الشباب، وبدأ رونقه يأفل، ويترك النفس مأوى قلق ووحشة، ويبدأ حوله السحاب يسربل الأفق بحلكته، ويطبق على الأرض كما يطبق الأرق على نفسه. «ولعل السحاب الثقال التي يبصرها ترمز لما تنوء به نفسه من هموم، ولعل البرق الذي يلمع خلال السحاب ثم الماء الذي أحيا الأرض بعد موتها يرمز لأمل الشاعر وتمسكه بالحياة، فهطْل المطر يعني أن نفسية الشاعر تخلّصت من أثقالها[1]».

وتتلاقى هذه الرموز مع رمز أكبر هو المخاض والولادة، وتتشابه مدلولات السحاب والولادة بكونهما رمزا البعث والحياة. وقد ضمّن «أوس» لوحة السحاب دلالات رمزية وصورية صريحة توحي بصورة الولادة، فصوّر الغيوم تتلبد، ثم يشقها ضوء البرق، وصوت الرعد، فانسكاب المطر، وهذه صورة تقابل صورة المخاض وصرخة الحياة. ومثّل حركة السحاب وإنتاجه بصور النوق العشار المقبلة على الولادة، والنوق التي تدرّ حليبها لفصيلها، فكانت صوراً واقعية ورمزية في الآن معاً للولادة والبعث. وكان الشاعر الجاهلي يربط على ما يبدو فكرة السيل الذي تخلفه السحاب «بظاهرة الانبعاث التي تعقبه، ضمن ترجمة لا شعورية للرغبة بالخلاص من ظرف حضاري متهدم والتحول إلى مرحلة حضارية أرقى[2]». وقد تمثّل «أوس» هذا الخلاص على المستوى الموضوعي بتصوير إحياء الأرض، وانبعاث الحياة فيها بالمطر، وأمّا على المستوى الذاتي فتجلّى الخلاص بصورة خلاصه الفردي من شعوره بالإحباط إزاء فقدان الشباب والمحبوبة، ومن أرقه من الوحدة، وتجلّي الخلاص الموضوعي عند «أوس» بحياة صورية أنشأها شعراً برسم صورة الانبعاث الناتج عن المطر، أمّا خلاصه الذاتي فتجلّى بولادة لوحته الشعرية التي كانت خلاصه الجمالي والنفسي، بعد أن كان مخاضها أشبه بمخاض الولادة والمطر في نفسه.

الخاتمة

لقد جسد «أوس» بلوحته نموذج لوحة السحاب في العصر الجاهلي، إذ بناها في المستويين الفكري والجمالي وفق النمط الذي تداوله الجاهليون قبله وبعده، ولم يتمايزوا فيه إلا بما عكسوا من تجاربهم الحياتية، والنفسية والفنية في لوحاتهم وبنى صورها البلاغية، أو بما ميّزوها من تشبيهات تهواها أنفسهم وأذواقهم من دون أن تصل إلى الخروج عن النمط،

---

(١) السحاب ورموزه في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، ص ٦٣.

(٢) أنثروبولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام، د. قصي الحسين، ط١، دار النشر مغفلة، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص ٣٤٨.

فكانوا يُجْمِعون على التحليل الوصفي الجمالي لعناصر صورة السحاب، ويكشفون عن مظاهر قوته انصباب مطره، ولمعان برقه، وهدير رعده، وشدة تلبده، وإطباقه على الأرض التي يغمرها بمائه، فيبعثون في لوحته الإحساس الجمالي بالجليل، ولا يختلفون في هذا المآل الفني للوحاتهم، وقد كانت وسيلته البنائية في مستوياتها المختلفة تقوم على المعطى البلاغي للمستويات الصوتية والصرفية والتركيبية للغة التي شكلت مجمل أدوات البنية الشعرية والجمالية للوحة عند أوس، والشعراء الجاهليين .

المصادر والمراجع:

أولاً ـ المصادر:

١) **الأسدي** بشر بن أبي خازم، ١٩٩٤- **الديوان.** قدم له وشرحه مجيد طراد، ط ١، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

٢) **ابن الأبرص** عبيد، ١٩٩٤- **الديوان.** شرح أشرف أحمد عدرة، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

٣) **تأبط شراً**، ١٩٩٦- **الديوان.** إعداد وتقديم طلال حرب، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان.

٤) **ابن جندل** سلامة، ١٩٦٧ - **الديوان.** تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، سورية.

٥) **ابن حجر** أوس، ١٩٧٩- **الديوان.** تحقيق وشرح د محمد يوسف نجم، ط٣، دار صادر، بيروت، لبنان.

٦) **حسنين** حسن، ١٩٨٠- **أعلام تميم** . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

٧) **الزركلي** خير الدين، ١٩٨٠- **الأعلام** . طبعة جديدة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

٨) **ابن زيد** عدي، ١٩٦٥ - **الديوان.** جمعه وحققه محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة، بغداد، العراق.

٩) **ابن شداد** عنترة، ١٩٩٢ - **الديوان.** تحقيق بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، ط١، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، وحلب، سورية.

١٠) **الشنفرى الأزدي**، ٢٠٠٠- **شعره.** تحقيق ودراسة أحمد محمد عبيد، إصدارات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة.

١١) **امرئ القيس**، ٢٠٠٤ - **الديوان.** اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

ثانياً- المراجع العربية:

١٢)**بابتي** د. عزيزة فوال، ١٩٩٨ - **معجم الشعراء الجاهليين.** ط١، دار صادر، بيروت، لبنان.

١٣)**برجاوي** عبد الرؤوف، ١٩٨١- **فصول في علم الجمال.** ط١، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان.

١٤)**الجرجاني**، عبد القاهر ـــ **دلائل الإعجاز** . تحقيق محمد عبده، ومحمد رشيد رضا، ومحمد محمود الشنقيطي، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨.

١٥)**الحسين** د. قصي، ١٩٩٣- **أنتربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام**، ط١ ، دار النشر مغفلة، بيروت، لبنان.

١٦)**خليل** د. أحمد محمود، ١٩٩٦ - **في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي.** ط١، دار الفكر، دمشق، سورية.

١٧)**الداية** فايز، ١٩٩٦- **جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي).** ط٢، دار الفكر، دمشق، سورية.

١٨) **دهمان**، د. أحمد- **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني** .منشورات وزارة الثقافة، دمشق سورية، ٢٠٠٠.

١٩)**عباس** د. إحسان، ١٩٨٤- **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، تحقيق وتقديم، طبعة ثانية مصورة، مطبعة الكويت، الكويت.

٢٠)**عباس** حسن، ١٩٩٨ - **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية.

٢١)**غريّب** روز، ١٩٥٢ - **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

٢٢)**سالم** محمد عزيز نظمي،(د.ت)- **القيم الجمالية.** دار المعارف، القاهرة، مصر.

٢٣) **الهاشمي**، السيد أحمد - **جواهر البلاغة** . علق عليه ودققه سليمان الصالح، ط١، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧.

٢٤)**اليافي** د. عبد الكريم، ١٩٩٦- **دراسات فنية في الأدب العربي.** ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان.



ثالثاً- المراجع الأجنبية

٢٥) **سانتيانا** جورج، (د. ت) - **الإحساس بالجمال**. ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر.

٢٦) **عدد من الفلاسفة السوفييت**، ١٩٦٨- الجمال في التفسير الماركسي. ترجمة يوسف الحلاق، ومراجعة أسماء صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية.

٢٧) **لالو** شارل، ١٩٥٠ - **مبادئ علم الجمال «الإستطيقيا»**. ترجمة مصطفى ماهر، راجعه وقدم له د. يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، مصر.

٢٨) **مورو**، فرانسوا - **الصورة الأدبية** .ترجمة د. علي نجيب إبراهيم، ط١، دار الينابيع، دمشق سورية، ١٩٩٥.

٢٩) **نوكس**، ١٩٨٥ - **النظريات الجمالية(كانط ــ هيغل ــ شوبنهاور)** . ترجمة محمد شفيق شيا، ط١، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان.

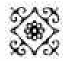
٣٠) **هيغل** فريدريك، ١٩٧٨ - **المدخل إلى علم الجمال**، ترجمة جورج طرابيشي، ط١، دار الطليعة، بيروت، لبنان.

رابعاً- المجلات والدوريات:

٣١) **عيكوس** الأخضر، ١٩٩٤ - **الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية**. مجلة الآداب، عدد (١)، بيروت، لبنان.

خامساً- الرسائل الجامعية:

يوسف محمد عيسى، ٢٠٠٠ - **السحاب ورموزه في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام**، رسالة ماجستير، جامعة البعث، حمص، سورية.



مصر
المجلة
العدد رقم 6
1 يونيو 1957

الأسس الفلسفية للمذاهب الأدبية والفنية

بقلم الأستاذ محمد مفيد الشوباشي

من الطبيعي أن تعتمد النهضات ، عند ما تبزغ خيوط فجرها ، على خبرة الأمم التي سبقتها في ميدان التقدم ، وأن يكون إنتاجها في أول عهده ، سواء الفكري منه أو المادي ، احتذاء ومحاكاة للمستورد من تلك الأمم أو للمطوىّ من تراث نهضتها القديمة التي ابتلعها التاريخ في أعماقه . وما كان لنا أن ننجو من تلك السنّة ، فما إن وصلت إلى شواطئنا موجات التوسع الأوروبي الصناعي منذ أوائل القرن الماضي حتى تفتحت أعيننا ، وتطلعنا إلى المعرفة ، فالتمسناها في أقرب مورد لنا ، وهو التراث الفكري والأدبي العربي ، ونسجنا على منواله فيما أنتجناه من أعمال أدبية ، وتعلمنا اللغات الأجنبية ، واهتم بعضنا بآداب تلك اللغات فتحول من محاكاة الأدب العربي القديم إلى محاكاة الأدب الغربي . ثم تدرجنا في مراحل المعرفة ، فنمت شخصيتنا ، وأخذت ملامحها تتضح شيئاً فشيئاً ، ومن ثمّ بدأت الدعوة إلى نبذ التقليد في أعمالنا الأدبية ، ومحاولة ابتداع أدب ينبعث من واقعنا الراهن ، ويعنى بصدق تصويره . وهكذا بدأت الدعوة إلى الأدب الواقعي .

ولكن أصحاب هذه الدعوة التي أملاها التدرج الطبيعي لنهضتنا الحديثة لم يستطيعوا بعد الاعتماد على أنفسهم في التخطيط للأدب الواقعي الذي يدعون إليه ، فتلفتوا إلى البلاد الأخرى التي سبقتهم في الدعوة إلى ذلك الأدب يقتبسون منها القواعد التي شرعتها له ، والتخطيط الذي رسمته لتمكينه من تحقيق أهدافه . ولكن المعركة التي دارت في أوروبا بين الأدب الروماني ، وبين المفهوم الحديث للأدب الواقعي اتسعت وتشعبت إلى درجة اختلطت فيها الأمور حتى صار من المتعذر على متتبعها غير المتعمق أن يقف على الأصول الأساسية لكل من هذين المذهبين الأدبيين ، فعجز دعاة الواقعية عندنا عن تحديد مذهبهم ، واستهدفوا لحملات من النقد لم يتمكنوا من ردّها على أعقابها بإفحام القائمين بها . على أن إلمامتنا السريعة بتطور نهضتنا الأدبية الحديثة تلقي بعض الضوء على كنه الأدب الواقعي . فهو يستهدف الإصابة مبتعداً عن الاحتذاء والمحاكاة ، أي أنه يحاول تصوير الواقع بالرجوع إليه مباشرة ، وبذل الجهد لإدراكه على حقيقته ، ولا يحاول ذلك بالتأمل المجرد واقتباس المعاني والصور أو توليدها مما اختزنه الذهن من مختلف القراءات ، ولكن هذا القول المجمل لا يغني عن تحديد المفهوم الجديد للأدب الواقعي وعن توضيح أهدافه .

وأحسب أن الإفاضة في التعريف والتوضيح المجردين لن تكفل لهذه المهمة النجاح ، بل ستزيد الموضوع غموضاً وتعقيداً . وخير وسيلة لإعادة وضع الأمور في نصابها بعد اختلاطها وارتباكها أن نبحث مشكلة الأدب المعاصر على ضوء التطور الأدبي عبر التاريخ ، وربطه بأسسه الفلسفية ، وظروفه وملابساته التاريخية . وسنقتصر مرغمين على ملاحقة ذلك التطور في أوروبا حيث نبعت المذاهب الفكرية من فلسفية وأدبية ، وظلت مصدراً أساسيًّا للنشاط الحضاري الذي نحاول اليوم الأخذ بأسبابه .

* * *

عنيت الفلسفة اليونانية القديمة بدراسة نشأة الوجود المادىّ ونظامه ، والقوى العلوية التى تسيره ، والروح ومصيره والأخلاقيات . وكانت الظروف التاريخية الصعبة المفروضة على الشعوب اليونانية القديمة تدفعها إلى الجهاد فى مغالبة الطبيعة لرفع مستوى معيشتها ، وخوض غمار الحروب فى سبيل البقاء أو فى سبيل المغانم . وقد حاولت آدابها وفنونها تصوير تلك الحياة الصعبة متأثرة باتجاهات عصرها الفلسفية ، وتياراته الفكرية .

كانت عقيدة الإغريق القديمة أن الناس عاشوا فى العالم السماوى قبل أن يطردوا منه وينزلوا إلى الأرض . وقد رأى أفلاطون أن صور الجمال المشرقة فى ذهن الإنسان نابعة من ذكريات ذلك العالم السماوى ، وأن الأدب والفن الخالصين هما اللذان يصوران ذلك الجمال المطلق ، مترفعين عن تصوير الواقع المادى الشائه . وعلى الرغم من أن الملاحم والتمثيليات والقصائد الإغريقية تأثرت بفلسفة عصرها الأخلاقية والمادية ، وبظروف الحياة القاسية وقتئذاك ، فعنيت بتصوير مغالبة الإنسان لأعدائه ، ولأحكام القدر ونزوات الآلهة ، وسلطت الأضواء على المعايب الأخلاقية ، ومجّدت القوة البدنية والروحية . إلا أن الاتجاه الأدبى الأوروبى الذى ظل يغترف من منبع التراث أخذ يتأثر بمذهب أفلاطون الجمالى بعد ازدهار عصر النهضة، بل ازداد تأثره به على مرِّ الحقب ، وتعالت النداءات المطالبة بوجوب ترفّع الأدب والفن عن الواقع المادى القبيح المبتذل ، والتماس الجمال فى عالم الوهم المجرد .

لم يكن الإغريق يتصورون معنوياتهم مجرّدة معزولة عن الواقع المادى ، ولكنهم كانوا يتمثلونها فى صور محسوسة . فآلهتهم بشر يماثلونهم فى الشكل والصفات ، وإن كان بعضهم يبدو فى صورة خارقة للعادة فى قوته أو قدرته أو جماله . كانت تلك الآلهة تمثّل صفات وطباعاً وميولا عامة ، أو قوًى طبيعية أو اجتماعية . فهناك آلهة الرحمة والحب والخيانة والأعاصير والحرب وما شابه ذلك . أى أن الإغريق جسّدوا تلك المعنويات وتلك القوى فى صور آلهة تعيش وتفكر وتحس مثلما يعيش البشر ويفكرون ويحسون . و لم يكتف الإغريق القدامى بذلك بل خطوا خطوة أبعد فى التحديد والتجسيد فنحتوا لكل إله من آلهتهم تمثالا . . .

ومن يرجع إلى الأساطير الإغريقية يجد أنها تنسج لكل ظاهرة مادية من ظواهر الطبيعة قصة عاطفية مما حدا كتّاب الغرب إلى القول بأن دقة حساسية أولئك القدامى ، ورقة شاعريتهم جعلتهم يشعرون بأن ماديات الطبيعة تعيش مثلهم ، وتشاركهم فى أحاسيسهم وأحلامهم وآمالهم ، وتحيا وتتغير وتتبدل وتموت متأثرة بها . أى أن أولئك القدامى حاولوا أن يدركوا ماديات الوجود على ضوء معنوياته . ولكن نظرة أعمق إلى تلك الأساطير تدلنا على عكس ذلك الرأى ، فهى لم تخرج عن اتجاه عصرها الفكرى ، أى أنها كانت محاولة لإدراك المعنويات بتجسيدها فى صور مادية ملموسة . كان أولئك القدامى يتخذون من الزهرة والجدول والشفق ، أو من الحيوانات الأليفة والمفترسة وصلتها بالإنسان ، موضوعات لإبراز مشاعرهم فى صور محسوسة ، ولم يتجه قصدهم إلى محاولة إدراكها على أنها تنعم بالحياة فعلا ، وتخضع لنواميس الطبيعة البشرية .

إن استعانة أدب الإغريق وفنهم بهذه الطريقة الواقعية فى الأداة ، أى بجنوحهما إلى تجسيد موضوعاتهما هو الذى أكسبهما حيويتهما وإشراقهما اللذين كفلا لهما البقاء حتى اليوم . ولكن هذه الطريقة ، أو هذا المذهب اصطرع مع نقيضه الذى نما واشتدّ حتى وجد فى أفلاطون خير معبّر عنه . فقد جنح ذلك الفيلسوف من الضد إلى ضده . ضاق بالتحديد الواقعى فتعلق بفكرة المطلق ، وأعرض عن العالم المحسوس محلقاً فى سبحات التجريد . وأجمل هذا الاتجاه الفكرىّ فى عبارته المعروفة القائلة « إن التقاط صورة جميلة من صور الجمال الدنيوى ، واتخاذها موضوعاً للعمل الفنىّ عبث

لا طائل تحته، فصور الجمال الأرضى لا تحصى، وهى سرعان ما تتبدد بعد تألقها، ويستجد غيرها، فكل منها قطرة فى الجمال المطلق، ذلك الجمال الذى لا يستطيع أن يدركه أو يتصوره إلا من بلغ غاية الفلسفة...»

* * *

على أن المسيحية لم تلبث أن زحفت على أوروبا، وجرفت فى طريقها تلك الآلهة البشرية، واجتثت العقائد الأسطورية، وبشّرت بفكرة المطلق، وعزلت المعنويات عن عالم الواقع الملموس، وجعلت لها كياناً مستقلاً عنه. فلم تعد تلك المعنويات نابعة فى نظرها من الواقع المادى، ومتأثرة به أو مؤثرة فيه، بل أصبحت قوة مقدسة قائمة بذاتها، تعمل على السمو بالإنسان عن الدنايا، وتطهيره من خطاياه وسوءاته، أى أنها تعمل منعزلة عن حياة الإنسان الواقعية بقصد رفع مستواها المعنوى. وهكذا جاءت هذه الديانة الجديدة ملائمة لفلسفة أفلاطون التجريدية، وكان قميناً بالأدب والفن الأوروبيين حينئذاك أن يبادرا إلى اعتناق فكرة «المطلق» وأن يتأثرا بها فى إنتاجهما، ولكنهما كانا يومئذاك فى عهد طفولتهما، فلم يقويا على الاستقلال عن الأصل الذى يستندان إليه، وهو تراث اليونان الأدبى والفنى، لذلك ظلا – كما قلنا – يغترفان من منهله، ويعتمدان على محاكاته مقتصرين فى ذلك على ملاحمه وتمثيلياته وقصائده دون أساطيره التى لم تلائم الديانة الجديدة.

* * *

وسارت المعرفة فى طريق التقدم، واحتاج التطور الحضارى العمرانى إلى التوسع الصناعى، كما احتاج هذا التوسع إلى معونة العلوم التطبيقية. فأخذ المحلقون فى السماء يهبطون إلى الواقع شيئاً فشيئاً، وطفقت الفلسفة المادية تغزو إنجلترا وفرنسا فى أوائل القرن السابع عشر، ولكنها بدأت «ثنائية»، فهى لم تجرؤ على إنكار فكرة المطلق كرّة واحدة، فجاءت مزيجاً من المادية والمثالية إذ حاول فلاسفتها أن يفسروا الوجود تفسيراً مادياً، ولكنهم سلموا فى نفس الوقت بأن القوى المعنوية المطلقة المعزولة عن الواقع أو غير النابعة منه هى التى فرضت عليه نظامه المادى.

كان بيكون أول من افتتح عهد الواقعية إذ صاح صيحته المعروفة: «اطووا كتبكم العتيقة، وافتحوا كتاب الكون الواسع» ومن الطبيعى أن تتردد تلك الصيحة أول ما تتردد فى إنجلترا التى سارت فى طريق التقدم الصناعىّ على رأس القافلة الأوروبية، ومن الطبيعى كذلك أن يرنّ صداها فى كل من فرنسا وألمانيا المتوثبتين للنهوض، وأن يسرى مفهوم هذه الدعوة من ميدان الفلسفة إلى ميدان الأدب والفن، وقد أخذت الفلسفة، فى تنقيبها عن كنه الأدب والفن وحقيقة رسالتهما، تنير لهما الآفاق الجديدة، وترشدهما إلى طريق الوصول إليها، ومن قديم أخذت الفلسفة على عاتقها تبصير الأدب والفن بأهداف رسالتهما . . .

قال بيكون ما معناه: «الأفكار المستمدة من التأمل الذهنى المنعزل عن الواقع أشبه بالخيوط المستمدة من جوف العنكبوت، فهى واهية لا مادة فيها، ولا قيمة لها». وبهذه العبارة افتتح الحملة على الإنتاج الفكرى المستمد من التأمل المجرد.

ونادى ديكارت فى الناحية الأخرى من المانش بضرورة نبذ المعتقدات السابقة المستمدة من القراءات والسماع، وإزاحتها من طريق الذهن لتمكينه من الوصول إلى الحقيقة. فهو لم يؤيد مذهب بيكون، بل نادى بنقيضه. ولكن فضله يرجع إلى تحرير عقول معاصريه من استبداد الفلسفة الإغريقية بها، وقد أنهى بذلك مرحلة الرجوع إلى النصوص القديمة لإدراك الحقائق، وبدأ مرحلة الاعتماد على العقل لإدراكها، هذه المرحلة التى أدت إلى ظهور الفلسفة العقلية أو فلسفة الإيمان بالعقل، كما أدّت إلى نموّ الشخصية الأوروبية، وتمكنها من الابتكار والإبداع. وما إن حطمت فلسفة ذلك العصر قيود احتذاء القديم حتى حطمها الأدب والفن كذلك.

على أن أثر بيكون أخذ يظهر شيئاً فشيئاً فى فرنسا بعد ذلك حتى وضح كل الوضوح فى فلسفة ديدرو . لقد كان الرأى قبل ظهور ذلك الفيلسوف أن صور الجمال تنبثق فى الذهن نتيجة لتهدّج الحواس واشتعال الأحاسيس . فالإنسان فى حالة تهدج حواسه واشتعال أحاسيسه قد يرى حسناً ما ليس بالحسن . ولكن ديدرو الواقعى الاتجاه هو أول من أصرّ على أن للجمال وجوداً واقعياً خارج الذهن ، فهو لا ينبثق فى الذهن بفعل الحواس والأحاسيس ، ولكنه انعكاس للواقع الذى يوقظ فى الذهن فكرة التناسق ، أو العلاقات المتناسقة .

وديدرو كذلك أول من طالب الأدباء والفنانين أن يختاروا موضوعاتهم من معترك الحياة ، فيرسموا للمجتمع صوراً واقعية تنفر الناس من الرذيلة ، وتحبب إليهم اعتناق الفضيلة . وبذلك وضع هذا الفيلسوف الفرنسى أول حجر فى صرح مذهب الأدب الواقعى .

ولكن الفلسفة المثالية لم تعدم أساطينها الذين ظهر « كانت » على رأسهم ، فنادى بعزل العمل الفنىّ عن الواقع ، وبعزل الشكل عن الموضوع ، فالشكل فى نظره مطلق فى ذاته . ومما قاله فى ذلك : « لا يجوز أن نشغل بالنا بوجود الشىء فى ذاته ، فإن شكله هو الحقيقة الجمالية ، وهو من صياغة عقلنا ! ! » . وبذلك وضع الفيلسوف « كانت » أساس مذهب الفن للفن .

ولم يلبث الفيلسوف «هيجل» أن تصدى له مقرراً « أن العمل الفنىّ لا يكتمل إلا باتحاد الشكل والموضوع ، بل باندماج كل منهما فى الآخر ، ولا كيان لأحدهما منعزلا عن الآخر » . ومما قاله ذلك الفيلسوف : « إن العمل الفنى يكشف الحقيقة للوعى فى أشكال مجسدة أو أشكال محسوسة ، فهو انسجام بين المعنويات وبين الماديات » وقد بنى على هذا الرأى حكمه على الأدب والفن الإغريقيين بأنهما بلغا الذروة فى ذلك العصر الذهبىّ ، ثم انحدرا بعده حتى وصلا إلى الحضيض عندما لجآ إلى التجريد بعد التجسيد ، وإلى هذا الفيلسوف يرجع الفضل فى ربط كل إنتاج أدبىّ وفنىّ بحقبته التاريخية . فهو ليس وليد إلهام مترفع عن الواقع ، ولكنه وليد عصره ، وهو يتميز ويتحدد بأوضاع عصره الاجتماعية ومستوى تطور عصره الفكرى . . . هذا الرأى هو الذى مهّد الطريق للمذهب الواقعىّ الحديث فى الأدب والفن .

وفى هذه الأثناء ظهر الفيلسوف « بيلينسكى » فى روسيا مؤيداً الاتجاه الواقعىّ للأدب والفن . ومما قاله عنهما : « إنهما لا يستعرضان الفكرة الذاتية ، ولكنهما يعكسان الحقيقة الواقعية . إن الإنتاج الأدبىّ والفنىّ لا يولد فى ذهن الإنسان تلقائياً ، أى أنه لا يولد خارج الواقع ، ولكنه ينبع منه . . . »

وقد سار الفيلسوف الروسى « تشيرنيشفسكى » شوطاً أبعد فى هذا المجال فربط بين الأدب والفن وبين المصلحة العامة. ومما قاله فى هذا الصدد : « إن التطبيق العملىّ هو وحده الذى يتيح كشف الانحرافات والأكاذيب والأباطيل الكامنة فى الوقائع ، والمنعكسة فى الآراء والمشاعر » .

وظل هذا الاتجاه الواقعىّ فى الأدب والفن يتبع اتجاه الفلسفة الواقعية إلى أن اكتمل بنيان تلك الفلسفة فى النصف الثانى من القرن الماضى فأخذت تضع للأدب الواقعى أسسه الواضحة المعالم .

* * *

كانت الفلسفة قبل ظهور المذهب الواقعىّ ترى أن المعنويات هى التى تخلق الماديّات وتطوّرها وفق مشيئتها ، فالعقل أو الوعى أو الروح يريد فيخلق ما يريد ، ويوجهه ويغيره حسب إرادته الذاتيه التلقائية . أما المذهب الواقعىّ فقد عكس هذا الرأى ، وقرّر أن المعنويات لا تنبع إلا من الماديّات ، فعقلية الإنسان وضميره يتحدّدان بأوضاع عصره المادية والاجتماعيه ، وفطنته وليدة الخبرة العملية ، ومعارفه وليدة الاختبار المادىّ والإنتاج ، ومُثُله الفكرية والأخلاقية نابعة من حياته المادية لتنظيمها وتجميلها ورفع مستواها ، ولكن ليس معنى هذا أن المذهب الواقعىّ مادىّ بحت ، أى أنه لا يؤمن إلا

بالماديات ، ولا يرى الإنسان إلا آلة مسخرة لها ، مغلوبة على أمرها ، عاجزة عن تحقيق مشيئتها . فهو على عكس ذلك يناهض المذهب الفلسفى المادى البحت ، ويقرر أن المعنويات بعد تولدها من الماديات تعود فتؤثر فيها . وأن الإنسان يلعب دوراً إيجابياً فى عملية التطور الحضارى ، فهو بازدياد وعيه المستمد من خبرة العمل يزيد التطور الحضارى سرعة ، إنه يتأثر به ويؤثر فيه وهكذا دواليك . ومن كشوف تلك الفلسفة كذلك إماطتها اللثام عن الناموس الذى تتبعه البشرية فى تطورها الحضارى ، وتمكنها بذلك من إلقاء أضواء جديدة على التاريخ ، وتفسيره على نحو سليم .

* * *

والذى يعنينا مما تقدم هو أن نتوسل به لفهم الأسس التى وضعتها تلك الفلسفة للأدب والفن . لقد رأت تلك الفلسفة أن المعنويات تنبع من الواقع المادى وتتأثر به وتؤثر فيه على التوالى . وبذلك لا يستطيع الأدب والفن أن يؤديا رسالتهما على الوجه الأكمل ، وهى تصوير الحياة بأمانة وصدق ، إلا بتتبع تلك العملية ، أى بالرجوع إلى الواقع المادى الذى نبعت منه ، وتفهمها على على ضوئه بدل تفهمها مجردة معزولة عنه ، وتصوير تأثرها به وتأثيرها فيه ، أى تصوير ذلك الصراع القائم بينهما فى سبيل تطوير الحياة والسمو بها إلى مستويات أعلى .

وما دامت تلك الفلسفة ترى أن الإنسان يستطيع بازدياد وعيه المستمد من الواقع المادى أن يزيد التطور الحضارى سرعة ، فمهمة الأدب والفن عندها هى أن يعملا على إنماء هذا الوعى بتصوير الواقع على حقيقته دون تزييف أو تبرير ، وإبراز عيوبه والتواءاته وجور أوضاعه ، والأسباب الحقيقية البعيدة الغور لذلك ، وطرق التخلص منها ، وحفز الهمم واستنهاضها للتمكين من مهمة الإنسان الكبرى وهى تقويم المعوج ، ورفع الجور ، والعمل على بناء عالم أفضل .

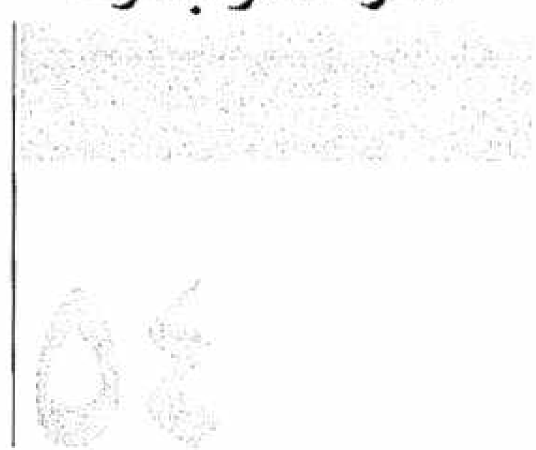
ولا يستطيع الأديب والفنان تأدية تلك الرسالة على وجه فعال إذا هما لم يلما أوسع إلمام بتاريخ البشرية على ضوء ناموس تطورها الحضارى ، فإن مثل هذا الإلمام هو الذى يمكنهما من إدراك الصراع فى سبيل التقدم على حقيقته .

على أن العمل الأدبى والفنى لا يكتمل إلا إذا تحلى بمقومات الفن الأصيل ، وهذا لا يتأتى إلا بتوفر الموهبة الفنية للأديب والفنان ، ويتمتع كل منهما بالحرية الخالقة .

أما المذهب الوجودى للأدب والفن فتفرع من المذهب الفوضوى الذى انتشر فى روسيا خلال القرن الماضى . ويرمى هذا المذهب إلى تحطيم كل ما هو قائم ومحوه ، ثم إقامة الجديد على أساس « نظيف » ، فخطته الأساسية هى الهدم ثم البناء ، أو تحقيق الإنسان لوجوده بالقضاء على كل ما يحول دون ازدهاره. ويختلف هذا المذهب عن الواقعية فى أن هذه الأخيرة لا تؤمن إلا بالازدهار القائم على التطور . فالجديد يقوم على أساس سابقه ، وهو ينبع منه ، وينمو على حسابه حتى يستهلكه ويحل محله . وكل مرحلة انتقالية هى مرحلة تقدمية بالنسبة إلى وقتها ، ولا بد من أن تؤدى مهمتها ، وتستنفد أغراضها قبل أن تقضى عليها المرحلة الجديدة وتحل محلها . ومهمة الأدب الواقعى أن يعين الجديد على سرعة النماء والازدهار حتى يصبح أهلا للحلول محل القديم المتداعى . إن الأدب الوجودى يمسك المعاول ، ويقوم بعملية الهدم بنفسه ، فيفسد بذلك عملية التطور ، ويمهد للفوضى . أما الأدب الواقعى فيقوم بدور المرشد الذى يلقى الضوء على طريق التقدم ، ويكشف عن نواحى الانحلال فى القديم ، ونواحى القوة والخير فى الجديد ، فيعمل على سرعة عملية التطور ، وسرعة تحقيق الأهداف التقدمية . إن المذهب الأول يتخذ موضوعاته الأدبية والفنية من أغراض الفرد وميوله ونزواته ، أما موضوعات المذهب الثانى فمختارة من واقع حياة الجموع المجاهدة فى سبيل التقدم .

سوريا
المعرفة
العدد رقم 495
1 ديسمبر 2004

الدراسات والبحوث



الأسطورة والتناص في شعر البيّاتي

احمد طعمة حلبي (*)

المقدمة:

التناص بوصفه مصطلحاً، شديد الحداثة، لكنه بوصفه مفهوماً، مغرق في القدم. إذ إن مصطلحات (المحاكاة)، و (توظيف الأسطورة)، و (التضمين)، التي تحدث عنها أرسطو في كتابه (فن الشعر)، وكذلك المصطلحات العربية: القديمة: (الاقتباس). و (التضمين)، و (السرقة)، و (المعارضة والمناقضة)، ليست إلا أشكالاً مختلفة من أشكال التناص، بمفهومه المعاصر. والتناص Intertextuality، أو التناصية، أو النصوصية، أو تداخل النصوص- على اختلاف في الترجمة- في أبسط تعريف له يعني: وجود علاقة بين نصين، أحدهما سابق والآخر لاحق، وهذه العلاقة قد تكون على صعيد

(*) أحمد طعمة حلبي: كاتب وباحث سوري.
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.



الشكل أو المضمون، أو كليهما معاً، وتتخذ صوراً عدة، كالإشارة، أو الاقتباس أو التضمين.. وإلى الآن لم يستقر منظّرو التناص على تعريف موحّد له، وقد تفاوتوا في فهم هذا المصطلح، ورسم أبعاده وضوابطه، وذلك لاختلاف التيار النقدي، الذي كانوا ينطلقون منه، ولأن التناص آلية نقدية مستمرة ومتطورة، لا تقف عند شكل ثابت، ولو وقفت لماتت.

وسنحاول صياغة تعريف شامل للتناص، مستفيدين في ذلك، من مجمل الدراسات التناصية، الأجنبية منها والعربية. فالتناص - كما نرى- هو أن يعمد الشاعر إلى نص سابق على إبداعه (قد يكون هذا النص أسطوريًا، أو دينيًا، أو تاريخيًا، أو صوفيًا، أو أدبيًا، أو تراثًا شعبيًا)، فيقيم معه علاقة تفاعلية، بحيث تظهر وشائج تلك العلاقة في النص الجديد، وتتخذ هذه العلاقة أشكالاً عدة، كالاقتباس (سواء أكان حرفيًا، أم محورًا)، أو امتصاص محتوى نص سابق، أو الإشارة إليه، أو اعتماد الشكل الأسلوبي لنص سابق، أو استحضار شخصيته (أسطورية كانت، أو أدبية، أو دينية، أو شعبية..). وتتميز تلك العلاقة التفاعلية بوظائف عدة، كالترميز، أو إثارة الوعي، أو خطاب اللاشعور الجمعي، أو تعميق الفكرة وإغناء الموقف.

أما الأسطورة، فقد كانت، وما زالت، مصدرًا لإلهام الكثير من الشعراء، على مرّ العصور، وذلك لما فيها من طاقات تعبيرية واسعة، لا يمكن تأديتها عن طريق اللغة البسيطة المباشرة، ففي الأسطورة أبعاد خيالية واسعة، تعمّق من تأثير الشعر، وتقوّي من فاعليته، وتكسبه بعداً إنسانيًا شاملاً وواسعًا، من خلال الحاضر بالماضي، أي بالذاكرة الجمعية للإنسان، ومن خلال استحضار نماذج بدائية أكثر صفاءً وتألقًا وعفوية، وذلك ردّ فعل على الواقع المعاصر، وما يتصف به من زيف وتصنع وتعقيد، وقد اتجه إليها الشعراء المعاصرون، محاولين الهرب من هذا الواقع المؤلم المزري، وناشدين عالماً عفوياً بريئاً بسيطاً، لا تعقيد فيه ولا خداع. فالعودة إلى الأسطورة (محاولة للخلاص من التوتر، والصراع، والقلق، والتمزق، والتفكك، والتشوه، وتحقيق الوحدة الكلية للوجود، بما فيه الإنسان، لينفي عن نفسه الغربة والوحدة، ويعيد تواصله بالكون) [١]. وإذا كانت الدراسات الأدبية القديمة- كما يرى رينيه ويليك وأوستن وارين مؤلفا (نظرية الأدب)- قد نظرت إلى الأسطورة، على أنها تزيينات، وزخارف بلاغية، فإن النقد الحديث، يرى أن معنى الأدب، ووظيفته قائمان، بشكل أساسي، في الأسطورة [٢]. وتتحدد أهمية الأسطورة، من خلال تجسيدها لحقيقة نفسية واحدة، لجميع

الشعوب، ومن خلال (تكوينها في أعماق اللاوعي الإنساني. وتكوينها لهذا اللاوعي، بما هي حقيقة إنسانية، لاتحيا النفس البشرية، حياة صحيّة، إلا بها) [٣]. فهي عمل متجدد، جدير بالحياة، لأن المخيلة الإنسانية، تعيد شحنها بطاقات متجددة باستمرار، فتظهر بشكل جديد، لكن من دون أن تفقد شكلها البدائي الأول. وقد اكتشف الشاعر العربي المعاصر في الأسطورة، نصًّا فنيًّا معادلاً لما يسعى إلى التعبير عنه، فراح يترك للأسطورة حرية القول عنه... بحيث بدت الأسطورة، وكأنها الحامل للهاجس الشعري [٤].



البحث

تشكل الأسطورة في شعر البياتي ظاهرة، تستحق الاهتمام. فقد حاز البياتي قصب السبق- من بين معظم الشعراء العرب المعاصرين- في استحضار الأساطير، واستيحائها، في كثير من قصائده الشعرية. وقد ظهر ذلك، بشكل جلي، في ديوانه (سفر الفقر والثورة)،

الذي رأت فيه (ريتا عوض) نقطة تحول في تجربة البياتي الشعرية، إذ إنه عبّر به عن التجربة الإنسانية الشاملة، وكان البداية التي طوّر بعدها استخدامه الأسطوري، في دواوينه التي تلت (سفر الفقر والثورة)[٥].

وربما كان البياتي متأثراً- في استحضار الأسطورة، واستخدام المنهج الأسطوري- [٦] بالشاعر الأمريكي ت.س. إليوت، الذي هو في رأي كثير من النقاد، أوضح شاعر في العصر الحديث، التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر، نظريًا وعملياً [٧]. وقد استطاع البياتي أن يستثمر طاقات التعبير الأسطوري، إلى حدها الأقصى، هادفاً من وراء ذلك، إلى ربط دفقه الشعوري بالماضي، بالأسطورة، بالذاكرة الجمعية للإنسان، عساه أن يكون أكثر قدرة على التوصيل، ولعله من خلال ذلك، يسعى إلى تأكيد قوة حضوره، ومحاولته قهر آلام الغربة، التي يعيشها في هذا العصر.

ويؤكد البياتي في لقاء أُجري معه، أهمية الأسطورة، بالنسبة إليه خاصة، وللشعراء المعاصرين عامة، فيقول: (من دون الأسطورة تجوع القصيدة وتعرى، وتتحول إلى مشروع، أو هيكل لجثة ميتة)[٨]. وإذن فلا شعر، لدى البياتي، لا يقوم على استحضار الأسطورة، أوجوها العام، أو هيكلها البنائي.

وإن ما يلفت النظر في تناص البياتي مع الأسطورة، ليس هو الكم الهائل من الأساطير، واستدعائها المتكرر في كثيرمن القصائد، فحسب، وإنما منهج البياتي في استخدام الأسطورة، وجعلها عنصرًا بنائياً هاماً وفاعلاً، تنهض عليه قصائده الشعرية، هو ما يجب أن يعطي الأهمية الكبرى، فالبياتي لا يستعيد تفاصيل الأساطير، وأحداثها الجزئية، بل يصوغ الأسطورة من جديد، فيكسبها بناءً فنياً جديداً، ليس فيه من الأسطورة الأم، إلاّ الروح، والموقف العام، الذي قامت عليه في حالتها الأولى، بحيث يحمل هذا الموقف العام رمزاً للموقف المعاصر المشابه له [٩].

وفيما يلي نماذج من التناص الأسطوري في شعره:

تعددت أشكال التناص مع أسطورة سيزيف [١٠] في شعر البياتي، وقد جسّد من خلالها البياتي رؤيته الشعرية لمعنى القهر والعذاب، بحيث أصبحت هذه الأسطورة لديه، ركيزة أساسية، ربط من خلالها بين المحنة الذاتية والمحنة الجماعية للإنسانية كلها، ربطاً فنياً محكماً. إذ إن الاستخدام الفني الصحيح للأسطورة، يقوم على إحكام الربط بين الماضي (الأسطورة) والحاضر (الواقع)، وليس هو مجرد استحضار الأسطورة (فالفنان الأسطوري الناجح، يهمل مغزى الأسطورة من حيث

عنايتها بالحقائق العليا، وبكل ما وراء الطبيعة، ويقبل على قطاعات منها، أي يستلّ شرائح، ومواقف منها، فيطورها التطوير الذي يصور الواقع المتغير..)[11].

وقد استدعى البياتي أسطورة سيزيف، بشكل مباشر، من خلال استحضار شخصية سيزيف بطل الأسطورة التي هيْ رمز للعمل غير المجدي، والألم المستمر، والعذاب غير المنتهي، حيث إن الآلهة قد كتبت على سيزيف أن يتحمل العذاب والألم والقهر، بمواصلة دحرجة الصخرة إلى الأعلى، حتى إذا وصلت الصخرة إلى القمة، انحدرت، وهكذا يعود سيزيف إلى دحرجتها في دورة مستمرة إلى الأبد. يقول البياتي:[12]

سبعة أقمار على التلال

حافية- أسلحةٌ، أقوال

ضمائر، أقفال

للبيع- أنت متعبٌ، تعال!

نهيم في حدائق الليال

نطارد الظلال

نرقب فجر العالم الجديد في الجبال

نمسك في شباكنا فراشةَ المحال

نشرب شايَ العصر في وهرانَ، فالأغلال

أدمتكَ يا سيزيف

يا فارس عصر أدرك الزلزال

تعال، أنت متعب، تعال!

ونلاحظ هنا، أن البياتي، الذي يتوجه إلى ألبير كامو (سيزيف العصر)، كما يسميه، ربما قصد نفسه هو، من حيث تحمله لآلام الغربة، والنفي بمعناها الوجودي. لقد امتاح البياتي من أسطورة سيزيف فكرتها الأساسية، التي تدور حول معنى العذاب/ والآلام التي يواجهها الإنسان، وحاول إسقاط مغزى تلك الأسطورة، على كل أولئك الذين يضطهدون، ويعذبون (فالأغلال أدمتك يا سيزيف).

وقد استغل البياتي أسطورة جلجامش[13] التي تدور حول فكرة البحث عن الخلود، حيث حاول جلجامش بطل الأسطورة، أن يجد عشبة الحياة لصديقه أنكيدو، ولكن من دون جدوى، وقد تم التفاعل النصي من خلال استحضار بعض أحداث هذه الأسطورة، وخاصة موت أنكيدو، وزحف الديدان على وجهه، وحزن جلجامش العظيم عليه، وعدم تصديق جلجامش ما حدث لصديقه أنكيدو، وذلك لعدم إدراكه إن الموت مقدّر على كل إنسان، وأنه خاتمة المطاف.

وقد استثمر البياتي هذه الأسطورة، ليربط بينها وبين مقتل الشاعر الإسباني

لوركا، الذي ناضل من أجل الحرية، وقُتل في سبيلها، موحداً في النهاية بينه وبين كل من أنكيدو ولوركا، يقول البياتي في قصيدته (مراثي لوركا)[١٤]:

-١-

يبقر بطن الأيل الخنزير
يموت (أنكيدو) على السرير
مبتئساً حزين
كما تموت دودةٌ في الطين
أدركه مصيرُ لقمانَ مصيرُ نسره السابع في النهاية
تمت فصول هذه الرواية
لن تجدَ الضوء ولا الحياة
فهذه الطبيعة الحسناء
قدّرت الموتَ على البشر
واستأثرت بالشعلة الحية في تعاقب الفصول
ماذا لموتي أه يا مليكتي أقول؟
والشعلة الزرقاء
لم أزرها ولم أزر بلادها البعيدة.

-٢-

مدينةٌ مسحورة
قامت على نهر من الفضة والليمون
لا يُولد الإنسانُ في أبوابها الألف ولا يموت
يُحيطها سورٌ من الذهب
تحرسها من الرياح غابة الزيتون
رأيتها والدودُ
يأكل وجهي وضريحي عفنٌ مسدود
قلتُ لأمي الأرض، هل أعود؟
فضحكت ونفضتْ عني رداءَ الدود
ومسحتْ وجهي بفيض النور.

لقد أصبحت الأسطورة، في يد البياتي، أداة بناء فني، قادرة على توحيد مختلف العصور والأماكن والثقافات، لتصبح جزءاً من ثقافة عصرنا [١٥]. ولتغدو المعبّر الأول عن كل ما يعتلج في داخل البياتي، من قضايا تخص الإنسانية، وعن الهمّ الإنساني العام، الذي أصبح البياتي بطله الأول، بلا منازع، فها هو البياتي يستدعي أسطورة بروميثيوس [١٦]، متقمصاً شخصية بطلها سارق النار، الذي سرق النار من الشمس، وقدمها إلى البشرية، متحدياً، بذلك الآلهة التي لم تتركه من دون عقاب[١٧]:

هاجمني اللصوص في باريس
وانتزعوا دفاتري وخضبوا بالدمْ
مكعبات النور والأسفلت
وتركوني ميّت
لكني نهضت، يا حبيبتي، قبل طلوع الفجر

أحمل زنبق الحقول وعذاب الحرف

ونار هذا العصرْ

للوطن المفتوح مثل القبر.

ويلحظ المتلقي أن شخصية البياتي قد اتحدت مع شخصية البطل الأسطوري بروميثيوس، حيث تلتقي هاتان الشخصيتان، في كونهما تحملان شعلة الضياء، التي تنير للبشرية دربها، وتهديها الطريق القويم. فالبياتي- كما بروميثيوس- سرق النار، ليعيد للإنسانية نبض الحياة، وقيمة الكلمة، في زمن ضاعت فيه المبادئ والمثل والقيم، وفقدت فيه الكلمة قداستها وحريتها.

وثمة نص شعري آخر، تتحقق فيه عملية التناص مع الأسطورة، من خلال استحضار البياتي أسطورة العنقاء [١٨]، التي تشير إلى معنى التجدد، والانبعاث الدائم، وهي في ذلك، قريبة الدلالة من أسطورة عشتار، لكن عملية التفاعل النصي بين الأسطورة الأم، ونص البياتي الشعري، قد تمت بعد إخضاع مغزى الأسطورة، تبعًا لما تقتضيه رؤية البياتي، فالعنقاء، عنده، تظهر في دلالة مغايرة لما هي عليه في الأسطورة الأصل، إذ إن تجدد الاحتراق، وبعث الحياة من جديد، لا يتوقفان في الأسطورة القديمة. لكنّ البياتي في سياقه الشعري الجديد، يجعل العنقاء لا تظهر ولا تبين، وإنما تظل مختفية إلى الأبد، وذلك لأن اليأس من مجيء الثورة والتجدد، قد بلغ من البياتي مبلغًا عظيمًا، مما جعله يقطع الرجاء من ظهور العنقاء، وهذا ما دفعه إلى قلب دلالة الأسطورة.

إن عملية عكس الدلالة هي التحوير الأساسي في الأسطورة، حيث قامت التجربة الحديثة بإخضاع الأسطورة، إلى سياق القصيدة الحاضر، لإعطاء النص الشحنة الشعورية المطلوبة، التي تقوم هنا على فقد الأمل في البعث والتجدد [١٩]:

رأيت شاعر المعرة

يطوف حول البيت

ممتقعًا وميتْ

قلتُ: شبابي ضاع في انتظارها، فقال:

إياك والسؤال

فلن يرد جبل (التوباد)

لسائل جواب

قلتُ: شبابي ضاع في المقابر

والكتب الصفراء والمحابر

من بلد لبلد مهاجرْ

انتظرتُ في كل مقاهي العالم الكبير

قلت أراها في غد وخانني التقدير

عقاربُ الساعات دارتْ، أكلتْ عمري بلا حساب

قال لعل وعسى.. وغابِ

شيخُ المعرة الضرير أغلقَ الأبواب.

إن البياتي يتعامل مع الأسطورة بوعي فني مركز، من خلال المزج بين الماضي الأسطوري والحاضر الواقعي، فقد استثمر أسطورة أوديب [٢٠]- الذي استطاع أن يحل لغز الوحش، الذي يقف على أبواب طيبة، ويخلّص أهلها من شروره- في تأكيد قوة الشعر وفاعليته، في تحريك ضمائر الناس، والتأثير في وجدانهم، وتأكيد أن دورهم لايقل عن دور الجندي، الذي يحمل السلاح، ويدافع عن كرامة الأمة، بل لربما أصبحوا وحدهم، حاملي راية الدفاع عن شعوبهم. وقد تم التناص هنا من خلال المماثلة بين أوديب بطل الأسطورة، والشعراء الذين يتحدث عنهم البياتي، حيث يقوم كل منهما بدور فعّال في خدمة الأمة، بل ويتخذ كل منهما صفة المخلّص والمنقذ[٢١]:

لم يبقَ أحدْ

يتحدى الوحش الرابض

في بوابة (طيبة)

أو يرحل مجنوناً بالعشق

إلى شيراز

غيرُ الشعراء

ويستلهم البياتي أسطورة أورفيوس[٢٢]- ذلك المغني الشهير، الذي سحر بنغماته جميع الكائنات- والتي تشير إلى معنى التضحية والنضال المرير والجهد الشاق، الذي لا يجني صاحبه منه غير الخيبة والهزيمة، في محاولة منه للبحث عن بدائل للثورة والانبعاث، في عالم الضياع والتشتت والجدب. ويرى محيي الدين صبحي، في اختيار البياتي لأسطورة أورفيوس، في رحلته الشاقة المخيبة، من دون أبطال الأساطير الفائزين، دليلاً على مجاهدة وفجيعة، تكاد تبلغ حد اليأس، من أن تبعث حضارة هذه الأمة مرة أخرى، بعد كل المحاولات والتضحيات في هذا السبيل [٢٣] يقول البياتي [٢٤]:

صلوات الريح في آشور والفارس في درع الحديد

دون أن يُهزم في الحرب يموت

ويذرّى في الدياميس رماداً وقشور

تحت سور الليل والثور الخرافي يطير

ناطحاً في قرنه الشمس التي علقها الكاهنُ في سقف الوجود

والمغنونَ شهود

والى النار التي أوقدها الرعيان في الأفق سجود.

إنه مشهد الموت الشامل، الذي يسيطر على المجتمع كله، والذي يدفع البياتي إلى الانكفاء على نفسه، حيث يقبع وحيداً في كهفه ومنفاه، برسم الثور الخرافي (رمز الخصب والبعث) على جدران الكهف، معبراً عن حلمه بالخصب والانبعاث، من

خلال بعث الأمة، مسوّياً بينه وبين أورفيوس، الذي ظل يبحث عن زوجته حتى مات [٢٥]:

فلماذا أنت في الكهف وحيد

ترسم الثور الخرافي على الجدران بالنار وتلتفُ بأسمال الشريد

حاملاً خصلة شعر الشمس تبكيها، وتبكي المستحيل

حالماً عبر الليالي بالرحيل

وبشطآن عصور يُولد الإنسان فيها من جديد

لكنّ دفقة الشعور بالانبعاث، ما تلبث أن تهدأ، ثم تعود إلى الارتفاع، في مشهد عن العبث الواضح، والجهد غير المجدي [٢٦]:

ولماذا أنت في المنفى مع الموت وأوراق الخريف؟

ترتدي أسمالهم، تُبعث في كل العصور

باحثاً في كُومِ القش عن الإبرة، محموماً طريد

تاجك الشوكُ، ونعلاك الجليد

- عبثاً تصرخ فالليل طويل

وخطا ساعاته في مدن النمل حريق

- آه ما أوحش ليلاتي على أسوار آشورَ مع الموت وأوراق الخريف

وأنا أصعد من عالمها السفلي نحو النور والفجر البعيد

ميتاً أبعثُ في درع الحديد.

وعلى الرغم من بروز لحظات الأمل، وتقدم زمن تحقق الولادة والبعث، فإن الولادة التي تتم أخيراً، تظهر متحجرة مشوّهة مُخيبة لآمال الشاعر. لقد كانت رحلة أورفيوس/ البياتي رحلة شاقة ومضنية، لا فائدة منها، غير الموت والهلاك [٢٧]:

عبثاً تمسك خيط النور في كل العصور

باحثاً في كومِ القش عن الإبرة محموماً، طريد.

وتحمل أسطورة عشتار [٢٨] دلالات واسعة، في شعر البياتي، حيث يتم التناص معها، من خلال بروز مغزى الانبعاث والتجديد، الذي تشير إليه، ويكاد حضورها يكون مسيطراً على معظم قصائد البياتي، سواء أكان هذا الحضور بشكل مباشر، أم بشكل غير مباشر، ووراء هذه الأسطورة تقبع معظم أساطير البياتي، وعشتار، لدى البياتي، تظهر في صور متعددة ومتباينة، وذلك تبعاً للموقف، أو الحالة النفسية، التي تسيطر على البياتي، فمرة تظهر حزينة، باكية لعدم تحقق بعث الأمة، وثورتها [٢٩]:

آه ماذا للمغني سأقول

عندما تصهل تحت السور في الليل الخيول

عندما تصعد من عالمها السفلي للنور

وتبكي عشتروت

ومرة تظهر في حالة احتضار، لتموت في النهاية، ويموت معها الأمل بالخصب والتجدد [٣٠]:

لكنما عشتار

ظلت على الجدار

مقطوعة اليدين، يعلو وجهها التراب

والصمت والأعشاب.

وأجلى نص شعري ظهر فيه التناص مع أسطورة عشتار، لدى البياتي، هو قصيدته (قصائد حب إلى عشتار)، التي تمثل نموذج الموت والانبعاث المتجسد في الأم الكبرى وزوجها تموز، والتي ترمز إلى موت الثورة والأرض والحضارة. وإلى إيمان بحتمية الانبعاث وتحقق الولادة الجديدة، التي تزيح الظلام، وتحقق الانتصار على الموت بالحب [٣١].

ومع أن عشتار قد ظهرت في صور متباينة، لدى البياتي، كما ذكرنا آنفًا، فإن صورة الخصب والنماء هي الصورة الثابتة المحببة لدى البياتي، فعشتار البياتي تمثل ثلاثية الحب والثورة والحرية والتي ينبني على أساسها معظم شعر البياتي، إن لم نقل كلّه. وهذه الثلاثية، كما هو معلوم، سبب أساسي لتحقيق الخير والخصب والنماء [٣٢]:

- فمتى عشتار للبيت مع العصفور والنور تعود؟

- فمتى تنهلّ كالنجمة عشتار وتأتي

مثلما أقبل في ذات مساء

ملكُ الحب لكي يتلو على الميّت سفر الجامعة

ويغطي بيد الرحمة وجهي وحياتي الفاجعة.

الخاتمة

وهكذا رأينا أن البياتي يغمر نفسه في هذا العالم الأسطوري حتى القرار [٣٣]، لتغدو الأسطورة لديه معيناً تناصياً لا ينضب، يلجأ إليه كلما أراد أن يعبرْ عن الواقع العربي المعاصر، وما يكتنفه من أزمات، ولتكون الملجأ الوحيد، الذي يسكن إليه البياتي، كلما ألمت بالأمة النوائب، ولتكون البديل البريء العفوي، عن عالم متشابك معقد. وقد رأينا أن البياتي لم يكن يهدف من وراء استحضار الأساطير، عرض ثقافته الأسطورية على المتلقي، وإظهار قوة ما يتمتع به من معرفة، بل كانت الأسطورة لديه ركيزة أساسية، يبني على أنقاضها مدينته الفاضلة المنشودة، ويرسم من خلالها رؤيته الشاملة للمستقبل، كما كانت وسيلة تعبيرية، يسعى من خلالها إلى تحقيق قوة التوصيل، كما يسعى من خلالها أيضًا إلى التجديد.

الحواشي

١- محبك، ١٩٨٥- الأسطورة. ص: ٤٦.

٢- ويليك، ١٩٨٧- نظرية الأدب، ص: ٢٠٠.

٣- عوض، ١٩٧٨- أسطورة الموت والانبعاث، ص:٥.

٤- كليب، ١٩٩٧- وعي الحداثة. ص: ٧٤.

٥- عوض، ص: ١٥٧.

٦- إسماعيل، بلا تاريخ- الشعر العربي المعاصر. ص: ٢٣٠.

٧- المصدر نفسه، ص: ٢٣٠.

٨- جريدة الرأي العام الكويتية، ١٩٨٦- ص:٩.

٩- أحمد، ١٩٧٨- الرمز والرمزية. ص: ٣١٧.

١٠- سيزيف: أراد زيوس أن يحكم بالموت على سيزيف، لأنه أفشى سره فتمرد سيزيف، إلا أن هاديس قاضاه، وعاقبه في العالم السفلي، بأن جعله ينقل صخرة إلى أعلى هضبة، ما إن تصل، حتى تتدحرج إلى السفح ثانية.

١١- زكي، ١٩٦٧- الأساطير. ص: ٢٨٨- ٢٨٩.

١٢- البياتي، ١٩٩٠- الديوان. ٤٥٩/١.

١٣- جلجامش: حاكم مدينة أوروك، طغى وتجبر، فتوسل شعبه إلى الآلهة أن تخلق منافسًا يقهره، فخلقت الآلهة شخصاً، وأسمته أنكيدو، ولكنّ أنكيدو وجلجامش صارا صديقين، بعد المعركة التي دارت بينهما. ثم مات أنكيدو، بعد مرض شديد أصابه، وقد حاول جلجامش أن يبحث عن عشبة الخلود ليعيد صديقه أنكيدو إلى الحياة ولكن محاولاته باءت بالفشل. ينظر: شابيرو، ص: ١٠٦.

١٤- البياتي، ١٥١/٢- ١٥٢.

١٥- أحمد، ص: ٢٩٧.

١٦- بروميثيوس: عهد زيوس إلى بروميثيوس وابيميثيوس، بخلق البشرية والحيوانات، فقاما بصنع البشرية من طين وماء، على شاكلة الآلهة. منح ابيميثيوس الحيوانات الأخرى، كلّ ما يملكه الإنسان، فعمد بروميثيوس إلى منح الإنسان النار، حتى يتفوق على الحيوانات. وقد تبنى بروميثيوس قضية الإنسان ضد الآلهة. ولذلك انتزع زيوس النار من الإنسان، لكنّ بروميثيوس قام بسرقة النار من السماء، في قصبة، وأعادها إلى الناس. وقد عاقبه زيوس بأن كبّله على صخرة في جبل، وجعل نسراً يلتهم كبده، كلّ يوم. مرّ به هرقل، وأنقذه من ربقته. يعتبر بروميثيوس واهب الفكر العميق والحكمة. ينظر: شابيرو، ص: ٢٠٩.

١٧- البياتي، ١٣٧/٣.

١٨- العنقاء: طائر أسطوري مصري الأصلي، تحدّث عنه الكتّاب اليونان والرومان. وكان المصريون القدماء يتصورونه على هيئة لقلق، وأما اليونان والرومان، فقد تصوره على شكل طاووس أو نسر. وقد نسجت حول موته، وولادة خلفه أساطير كثيرة، منها أنه يعود إلى مصر، كل خمسمئة، أو ألف وأربعمئة وواحد وستين عامًا، وهذان

الرقمان لهما علاقة بالتنجيم، فينشئ عشه، ثم يموت، ومن جثته تخرج عنقاء جديدة. ويقال: إنه ينقر صدره حتى تتدفق منه الدماء، التي يخلق منها خليفته. كما يقال: إنه يحرق نفسه في عشه، ومن رماده يخرج ولده. وقد أصبحت العنقاء رمزًا للبعث. ينظر: عثمان، ١٩٨٢- معجم الأساطير اليونانية. ص: ٣٣٣.

وفي لسان العرب: العنقاء: طائر ضخم، ليس بالعقاب، وقيل: (العنقاء المُغْرِب) كلمة لا أصل لها، يقال: إنها طائر عظيم، لا ترى إلا في الدهور. قال الزجّاج: العنقاء المغرب كلمة لا أصل لها، يقال: إنها طائر لم يراه أحد.. ينظر: ابن منظور، ١٩٩٧- لسان العرب، ٩/٤٣٣- ٤٣٤.

٢٠- أوديب: استمع لايوس ملك طيبة إلى نبوءة تقول: إن أول مولود ذكر ينجبه من جوكاستا، سوف يقترف جريمة قتل الأب، ومضاجعة الأم. وعندما ولد لهما أوديب، ربط لايوس رجليه إلى بعضهما، وأمر راعيًا أن يتركه على قمة جبل سيثيرون، يموت هناك، لكن الراعي أشفق على الطفل، وأعطاه لصديق له، فأخذه هذه الصديق إلى بوليبوس، وميروبي، ملك وملكة كورنثة، فاتخذاه ابنًا لهما، ولما كبر سمع شائعة تقول: إنه متبنىً وليس ابنًا. وبحثاً عن الحقيقة ذهب إلى معبد دلفي، فعرف أنه مقدّر عليه أن يقتل أباه، ويتزوج من أمه، لكنه لا يعرف أبويه. وحتى يتجنب أي خطأ، افترض أن أبويه هما بوليبوس وميروبي، فقرر ألا يعود إلى كورنثة، وأن يذهب إلى طيبة. وفي طريقه قابل رجلاً عجوزًا، وقتله، من غير أن يعرف من هو، وقد كان لايوس نفسه، وتحقق الجزء الأول من النبوءة، حلّ أوديب اللغز، وأنقذ طيبة من الغول، ومكافأة له، تسلّم التاج، وتزوج جوكاستا، وأنجب منها أطفالاً أربعة... وعندما حلّ الطاعون في المدينة، بسبب قتل لايوس، صمم أوديب على معاقبة القاتل، وعلى الرغم من تحذير تريسياس بأن النتائج ستكون وخيمة، تابع أوديب البحث، إلى أن انكشف له أنه قاتل أبيه، ومضاجع أمه، فانتحرت جوكاستا، وسمل أوديب عينيه. ينظر: شابيرو، ١٨٦- ١٨٧.

٢١- البياتي، ١٩٩٩- نصوص شرقية. ص:١٠٥.

٢٢- أورفيوس: شاعر وموسيقي بارع، علّمه أبولو العزف على القيثارة، حتى صارت موسيقاه تحرك الآلهة والناس والحجارة. ذهب إلى هاديس ليستردّ زوجته يوريديس، فهزّ مشاعر كل العالم السفلي بموسيقاه، وأغنيته الحزينة. وافق الرب هاديس على إعادة يوريديس إلى العالم الفوقي، على شرط ألا يلتفت أورفيوس إلى الوراء، طالما أنها في رحلتها، ولكن قبل أن يصل إلى الأرض بقليل لمح زوجته لمحة سريعة، دفعه إليها الشوق والحب، ففقدها. فراح أورفيوس يهيم وحيداً، يغني أغنيته الحزينة إلى أن وصل إلى تراقيا، حيث مزّقته امرأة، في نوبة جنون باخوسية. ينظر: شابيرو، ص: ١٩١- ١٩٢.

٢٣- صبحي، ١٩٨٦- الرؤيا في شعر البياتي. ص: ٣١٣- ٣١٤.

٢٤- البياتي، ٢/٢٠٣.

٢٥- المصدر نفسه، ٢/٢٠٣.

٢٦- المصدر نفسه، ٢/٢٠٤.

٢٧- المصدر نفسه، ٢/٢٠٤.

٢٨- عشتار: ربة الخصب والأمومة، التي تجسد كوكب الزهرة، رمزها النجمة، عُبدت في أوروك، كربة الرِّقة والحب والرغبة، تمثل الخصب والأنثى والطبيعة. واعتبرت ربة القمر، اسمها اليوناني هو أستارتي، اسمها السامي عشتروتي وعشتريت، وفي الميثولوجيا البابلية نجدها في الربة عشتار. ينظر: شابيرو، ص: ٥٣ و ١٣٤.

٢٩- البياتي، ٢/١٩٩- ٢٠٠.

٣٠- المصدر نفسه، ٢/٧٨.

٣١- عوض، ص: ١٦٠.

٣٢- البياتي، ٢/٢٠٥- ٢٠٦.

٣٣- الكبيسي، ١٩٧٤- مقالة في الأساطير. ص: ٣٢.

المصادر والمراجع

١- إسماعيل عز الدين، بلا تاريخ- الشعر العربي المعاصر. دار الثقافة، بيروت.

٢- أحمد محمد فتوح، ١٩٧٨- الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر. ط٢، دار المعارف، القاهرة.

٣- البياتي عبد الوهاب، ١٩٩٠- الديوان. ط٤، دار العودة، بيروت.

٤- البياتي عبد الوهاب، ١٩٩٩- نصوص شرقية. ط١، دار المدى دمشق.

٥- جريدة الرأي العام الكويتية، ١٩٨٦، ع ٧٤٩٦.

٦- زكي أحمد كمال، ١٩٦٧- الأساطير. دار الكاتب العربي، القاهرة.

٧- شابيرو ماكس: وروداً هندريكس، ١٩٩٩- معجم الأساطير. تر: حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق.

٨- صبحي محيي الدين، ١٩٨٦- الرؤيا في شعر البياتي. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

٩- عثمان سهيل: والأصفر عبد الرزاق، ١٩٨٣- معجم الأساطير اليونانية والرومانية. ط١، وزارة الثقافة، دمشق.

١٠- عوض ريتا، ١٩٧٨- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

١١- الكبيسي طرّاد، ١٩٧٤- مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي. وزارة الثقافة، دمشق.

١٢- كليب سعد الدين، ١٩٩٧- وعي الحداثة. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

١٣- محبك أحمد زياد، ١٩٨٥- الأسطورة. مجلة الموقف الأدبي، ع: ١٧٢ آب، دمشق.

١٤- ابن منظور، ١٩٩٧- لسان العرب. ط٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

١٥- ويليك رينيه: ووارين أوستن، ١٩٨٧- نظرية الأدب. تر: محيي الدين صبحي، مرا: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

سوريا
التراث العربي
العدد رقم 95
1 يوليو 2004

الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية

د.محمد بلوحي*

حظي الدرس البلاغي عند العرب بكثير من الاهتمام، وذلك لأن (البلاغة) كانت تحمل منذ نشأتها بذور العبقرية العربية في جلالها وقدرتها على استكشاف مواطن النفس الإنسانية حين تقول فتجيد، وحين تتلقى فتحسن التلقي، وحين تكتب فتبدع فتحسن الإبداع، وقد أدرك العرب قيمة الدرس البلاغي من حيث كشفه عن أسرار بنية الخطاب وأثره في المتلقي، وقدرة الكلمة على التأثير والتعبير باعتبار أن البلاغة هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ على حد وصف الرماني في رسائله في إعجاز القرآن.

والأسلوب من أمهات القضايا البلاغية العربية التي تجسدت من خلال درسها مدى قدرة البلاغي العربي القديم على التفطن لسرّ جمالية الخطاب سواء أكان شعراً أم نثراً، فربط الدرس البلاغي في نظرته إلى الأسلوب بين النحو من حيث هو درس لآليات ومكونات الجملة العربية وبين توليده للدلالة داخل النص، وبذلك تجاوز الكثير من الأطروحات البلاغية التي سبقته، من مثل إشكالية اللفظ والمعنى، وأيهما الأساس في تشكيل جمالية الفضاء في الخطاب؟..

الأسلوب في التراث البلاغي العربي:

احتفى الدرس العربي منذ القرن الثاني الهجري بدراسة الأسلوب في مباحث الإعجاز القرآني التي استدعت ــ بالضرورة ــ ممن تعرضوا للتفسير أن يتفهموا مدلول لفظة "أسلوب" عند البحث الموازن بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من أساليب الكلام العربي، متخذين ذلك وسيلة لإثبات ظاهرة الإعجاز للقرآن الكريم.

* أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية ــ جامعة سيدي بلعباس ــ الجزائر.

لقد كان لعلماء متقدمين كأبي عبيدة (ـ 210هـ) والأخفش سعيد بن مسعدة (ـ207هـ) والفراء (ـ 208 هـ) الجهد الكبير في إثراء مفهوم الأسلوب في الشعر وجلاء أشكاله، رغم تباين الأهداف التي سعوا إليها، بين بلاغة الخطاب القرآني وإعجازه أو دفع طعون الملحدين في القرآن وعربيته.

وإذا التفتنا إلى المعجميين فإننا نجدهم يعرّفون الأسلوب بالطريقة والفن، فالزبيدي يعرف الأسلوب بـ((السطر من النخيل و"الطريق" يأخذ فيه، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الوجه والمذهب، يقال هم في أسلوب سوء، ويجمع على أساليب، وقد سلك أسلوبه: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، والأسلوب بالضم "الفن"، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه))[1]، ويذهب الفيروز أبادي نفس المذهب إلى أن ((الأسلوب الطريق))[2]، وينعته الرازي بـ ((الفن))[3].

أما إذا بحثنا في مفهوم الأسلوب عند البلاغيين فإننا نجد ابن طباطبا العلوي (ـ 322هـ) من الأوائل الذين التمسوا للأسلوب مفهوماً رغم عدم تسميته لفظاً بالأسلوب؛ حيث نجده يشير إلى ذلك عند حديثه عن طريقة الشاعر إذا رغب النظم، فمخاض ((المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه بل يتعلق كل بيت يتفق نظمه، على تفاوت مابينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها))[4]، ومن ثم نجد أن الأسلوب هو أساس صناعة الشعر، يجمع بين الرؤية التي يمتلكها الشاعر والاحتراف اللغوي والإيقاعي والجمالي، يتأمل المبدع من خلاله ((ما أداه إليه طبعه ونتجه إليه فكره، يستقصي انتقاده، ويروم ما وهى منه))[5]، وبذلك يؤدي رسالته مراعياً رؤيته وأفق انتظار المتلقي.

إن مفهوم الأسلوب الجيد القائم على أصول فنية كالمطابقة بين اللفظ والمعنى ابتداءً والتوفيق بين القوافي والأبيات انتهاء قائم من اهتمام ابن طباطبا بخصائص نظم الشعر، لأن شأن الشاعر ـ في اعتقاد ابن طباطبا ـ كشأن ((النساج الحاذق الذي يوفق وشيه بأحسن التوفيق ويسديه وينيره))[6] حتى يجلي نظمه في أحسن حلة، ولا يتأتى له ذلك إلا بالحذق في صناعة الأسلوب والتحكم في ألياته.

---

[1] ـ تاج العروس / الزبيدي ـ 1/ 302.
[2] ـ القاموس المحيط / الفيروز أبادي ـ 1/ 86.
[3] ـ مختار الصحاح / الرازي ، ص130.
[4] ـ عيار الشعر/ ابن طباطبا، ص 11.
[5] ـ المرجع السابق، ص11.
[6] ـ نفسه، ص11.

وإلـــى جانب اهتمام ابن طباطبا بخاصية التلاؤم بين مواد الشعر يؤكد كذلك خاصية الصدق في التجربة الشعرية، ولا يكون ذلك على مستوى المبدع بل تتعداها إلى المتلقي الذي يتأثر لما يتلقاه مما قد عهده طبعه وقبلته مداركه، فيثار بذلك ماكان دفيناً، ويتجلى ماكان مكنوناً.

ولـــيس هذا فحسب، بل الصدق يتجسد ــ كذلك ــ على مستوى ثالث يشترط فيه موافقة تجربة الســـامعين، إذ يوظـــف الشـــاعر تجاربهم في أشكال صور استعارية، وقد لخص ابن طباطبا هذه الخاصـــية الأسلوبية في جملة تدعو الشاعر لأن يعتمد الصدق والإصابة في تركيب الصور ونسجها ولا يتأتى له ذلك إلا بالحذق في تنويع نسوج أساليبه.

لا يقـــف ابـــن طباطبا عند الصدق في ضبطه لخصائص الأسلوب، بل يؤكد ضرورة المراجعة والانـــتقاد لما نسجه الشاعر، فيغير كلمة نابية بأخرى مألوفة، ويغير بكل لفظة مستهجنة لفظة مألوفة نقية، ساعياً لغاية الوضوح؛ لأن منتهى الشاعر أن يستوعب السامع فكرته، وتالياً يجد ما يصبو إليه من تأثير في المتلقي استدراجاً له.

إن المتأمل في نظرة ابن طباطبا إلى الأسلوب يجد أنها لا تقوم على أصل واحد متفرد كاللفظ والمعـــنى، بل يرى ((أن الأسلوب ليس المعنى وحده واللفظ وحده، وإنما هو مركب فني من عناصر مخـــتلفة يســـتمدها الفـــنان مـــن ذهـــنه ومن نفسه ومن ذوقه. تلك العناصر هي الأفكار، والصور والعواطـــف، ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة))، ومن ثم فالأسلوب في النص هو الأساس في نسج بنيته عبر جميع مستوياتها.

تتعمق النظرة إلى الأسلوب في التراث البلاغي مع أطروحات عبد القاهر الجرجاني (ــ 471 هــ)؛ إذ نجده يساوي بين الأسلوب والنظم، لأن الأسلوب عنده لا ينفصل عن رؤيته للنظم، بل نجده يماثل بينهما من حيث أنهما يشكلان تنوعاً لغوياً خاصاً بكل مبدع يصدر عن وعي واختيار، ومن ثم يذهب عبد القاهر إلى أن الأسلوب ضرب من النظم وطريقة فيه.

إذا كـــان الأسلوب ــ كذلك ــ يجب أن يتوخى فيه المبدع اللفظ لمقتضى التفرد الذاتيّ في انتقاء اللغـــة عـــن وعي وذلك بمراعاة حال المخاطب، فإن الجرجاني قد أضاف أصلاً أصيلاً إلى نظرية الأسلوب في البلاغة العربية القديمة، إذ جعل الأسلوب يقوم على الأصول العربية وقواعدها، فالنظم يمتنع معنى إذا لم ينضبط بالنحو، وذلك ما أسس له الجرجاني في دلائل الإعجاز بقوله: ((واعلم أن لـــيس الـــنظم إلا أن تضـــع كلامك الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مـــناهجه التـــي نهجـــت، فلا تزيغ منها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها))[1]، وبذلـــك جعـــل عـــبد القاهر الجرجاني من النحو قاعدة لكل نظم، لا باعتباره أداة أسلوب ينتظم بها التركيـــب فـــي نسقه الإعرابي العام، وإنما جعل منه ــ كذلك ــ مستفتحاً لما استغلق من المعنى؛ إذ الألفـــاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب مفتاحاً لها، و((أن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هـــو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه؛ والمقياس

(1) ــ دلائل الإعجاز/ عبد القاهر الجرجاني، ص64.

الـــذي لا يعـــرف صحيحاً من سقيم حتّى يرجع إليه ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه))[1]، فإذا أدرك المبدع ذلك استقام له الأسلوب وأتاه أنى شاء.

وإذا كـــان عبد القاهر الجرجاني قد أكد ضرورة التزام النحو في مفهوم النظم، فإنه قد تشدد في ضـــرورة النســـج علـــى طريقة مخصوصة تميز شاعراً عن شاعر آخر، وبذلك نجد أن عبد القاهر الجرجانـــي يميز الأسلوب بتميز صاحبه في نظمه عن غيره من أهل النظم والأدب، ومن ثم نلاحظ أن هذه النظرة لا تخرج عن نظريته في النظم التي يؤكد فيها التزام معاني النحو في التأليف، وذلك مـــن خلال تأكيد توفر محاسن الكلام في ترتيب المعاني في النفس بطريقة خاصة؛ وحسب مقتضى الحال حتى يحصل التجانس.

إن مفهـــوم الإعـــراب عـــند الجرجاني لا ينتهي فيه إلى مفهوم الموقع من الجملة أو نسبته من الجملـــة مـــن سابقه أو لا حقه رفعاً أو نصباً أو جراً، وإنما يتعداه إلى المفهوم الدلالي الذي تقتضيه فصاحة المخاطب ونباهة البليغ، ومن ثم نجده لا يقف في نظرته إلى الإعراب عند المظاهر الشكلية التي أسس لها الإعراب لاحقاً في الاهتمام بالقواعد الإعرابية، بل ينظر إلى الإعراب لا على أنه علم يحـــذق فيه صاحبه علم الحركات، بل على أنه علم يقصد فيه التأسيس لفهم يساعد على إدراك معنى المعنى.

لا شـــك في أن قيام النظم عند الجرجاني بتوخي معاني النحو يوجب حضوراً عقلياً واستعمالاً منطقـــياً للغة؛ ولهذا يقوم الإبداع عنده على جملة من المراحل الواعية، ينتظمها الأسلوب الفني بدءاً من الذهن وتصوراته في المعنى والمبنى، إلى مرحلة مخاطبة المتلقي، وهنا يلزم أن يراعي الشاعر حالـــة المخاطـــب لأن الـــنظم يقوم على الروية والتفكير، وهذا انطلاقاً من الرؤية المؤسسة على أن الـــنظم يقـــوم أولاً على استحضار الفكرة أولاً، ثم التمثل والنطق ثانياً، والاعتبار يكون بحال واضع للكلام.

فالترتيـــب الذهني والإخراج الفني المراعي لمقتضى الحال من دواعي قوة الأسلوب، ورصانته وبلاغـــته وجزالته، وليس الشأن في اللفظ حَسُنَ أو قَبُحَ، بل مفاضلة بين الألفاظ خارج سياق الكلام، وهـــذا مـــا جـــنح إلـــيه الجرجاني، ولعله ــ هنا ــ خالف سابقيه المعتقدين بفصاحة اللفظة المفردة وجمالهـــا، وســـبق لاحقـــيه وبخاصة الطرح الألسني البُنوي المعاصر، الذي يذهب إلى الاعتقاد بأن جمـــال اللفظة لا يكون إلا في نظامها، وبذلك يتجلى لنا طرح الجرجاني وهو يناقش مسألة النظم في أن الأســـلوب يقـــوم على توخي معاني النحو، لأننا في طلبها نطلب الجمال في الأسلوب والتفرد في الصياغة والقوة في الصناعة.

إن إخضـــاع مفهوم الأسلوب لمعاني النحو فهمٌ شاع في التراث البلاغي العربي بعد الجرجاني، لكنـــنا نجـــد أن عـــبد الرحمن بن خلدون (ــ 808 هــ) لم يؤصل الأسلوب على معاني النحو فقط، وإنمـــا جعل النحو والبلاغة والعروض علوم آلات تغذي سلوك الأسلوب كما يسميه، وهو طرح لا

(1) ــ المرجع السابق.

يجانب كثيراً طرح الجرجاني ولكنه يمتح من معين التقعيد الذي وقعت فيه العلوم اللغوية على زمانه. لقد تبيّن لابن خلدون أن الأسلوب عند أهل الصناعة ((عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القوالب التي يفرغ فيها، ولا يرجع على الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان؛ ولا باعتباره الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية))[1]، التي تتعدى معرفة العلوم المذكورة؛ ولا تقوم الشاعرية عند الشاعر بإدراك هذه العلوم، فكم من شاعر لا يحيط بها إحاطة كاملة، وكم من محيط بهذه الأدوات وليس بشاعر، فالفرق بين عالم البلاغة والشاعر المبدع بيّن؛ ولكنها ــ بالرغم من ذلك كله ــ تؤسس لمشروع شاعر امتلك الملكة التي تطبع ذوقه من خلال التعمق في معارفها والتمرن على أساليب هذه العلوم قراءة وحفظاً.

إن هذا الطرح الذي يعالج من خلاله ابن خلدون مسألة الأسلوب يجعلنا نطرح التساؤل التالي: إذا كانت الصناعة الشعرية خارجة عن العلوم الثلاثة فما وظيفتها؟ وبخاصة إذا علمنا أنها الأساس في صناعة الأسلوب، بل ما الأسلوب ــ أصلاً ــ عند ابن خلدون؟.

يؤكد ابن خلدون في مقدمته أن الوظيفة الشعرية أو الصناعة الشعرية ــ كما يقول ــ ((ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبناء، فيرصها فيه رصاً كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام))[2]، وبذلك ندرك أن ابن خلدون يذهب إلى أن وظيفة الأساليب الشعرية هي استيعاب العلوم إدراكاً، ثم انتقاء منها ما يناسب التركيب الخاص بالشاعر والصور الذهنية التي يحملها وهل هي متسعة لوظائف القدرات اللغوية والإبداعية.

إن الأسلوب حسب تصور ابن خلدون صورة ذهنية تغمر النفس وتطبع الذوق الأساس فيها الدربة النابعة عن قراءة النصوص الإبداعية المتفردة ذات البعد الجمالي الأصيل، وبمثل ذلك تتكون وتتألف التراكيب التي تعودنا على نعتها بالأسلوب؛ وإذا كانت التراكيب التي يكون الأساس الأول فيها اللغة هي الأداة المثلى للتشكيل الصورة الذهنية "الأسلوب" فإن الوظيفة الشعرية للأسلوب تجمل في تحقيق التجانس بين مختلف التراكيب المنتظمة في بنية أساسها اللغة، ولا يتحقق ذلك إلا بالتوفيق بين التراكيب النحوية والبلاغية من ناحية والذوق من ناحية أخرى، وبذلك نلاحظ قرب مذهب ابن خلدون في مناقشة مسألة الأسلوب من الأسلوبيين المعاصرين الذين يعرفون الأسلوب على أنه ((إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع))[3]، لتجسيد مبدأ التركيب والانزياح.

---

[1] ــ مقدمة ابن خلدون، ص 352.

[2] ــ المرجع السابق، ص 353، 354.

[3] ــ البلاغة والأسلوب/ محمد عبد المطلب، ص 130.

إن الملاحظ من خلال هذا الرصد المركز لمفهوم الأسلوب في التراث البلاغي العربي القديم أن هناك تبايناً بين الأطروحات التي تبناها كل علم من هؤلاء الأعلام الثلاثة، فابن طباطبا ربط مفهوم الأسلوب بصفة مناسبة الكلام بعضه لبعض، باعتبار أن الأسلوب داخل النص الشعري يتحقق إذا كملت له المعاني، وانسجمت الأبيات ووفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً لما تشتت منها، أما الجرجاني فقد أخضع الكلام لعلم النحو، حتى يحقق صفة النظم لأن النظم هو أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، بينما نجد أن ابن خلدون جعل الأسلوب صورة ذهنية مهمتها مطابقة التراكيب المنتظمة على التركيب الخاص، لأن الصناعة الشعرية التي هي بمعنى الأسلوب ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. لكن رغم هذا التباين في الأطروحات التي تبناها كل علم في مقاربته لمفهوم الأسلوب فإننا نجد أنهم قد أجمعوا على أن الأسلوب توفيق بين أطراف الكلام، سواء أكان ذلك بالملاءمة في الأسلوب أم بتوخي معاني النحو.

الأسلوب عند الحداثيين:

يذهب جلّ الباحثين والمهتمين بحقلي النقد والدراسات الأدبية، إلى القول إن للسانيات (دي سوسير) الأثر الكبير في نشأة المناهج النقدية النسقية، وانتهاجها الوصف والتحليل في مقاربة النصوص الأدبية، وتركها المعيارية واستصدار الأحكام النابعة ــ في الغالب ــ من تأثير السياقات الخارجية على النقاد، سواء أكانت هذه السياقات تاريخية أم اجتماعية أم نفسية أم أنتروبولوجية.

هذه النقلة النوعية في التعامل مع النصوص الأدبية والتي جاءت والنقد النسقي، تجلت بوضوح مع مطلع القرن العشرين في شتى المناهج النقدية المعاصرة.

الأسلوب STYLE سابق عن الأسلوبية stylistique في الظهور إذ ارتبط بالبلاغة منذ القديم في حين انبثقت الأسلوبية إثر الثورة التي أحدثتها لسانيات دي سوسير مطلع القرن العشرين، في مجال الدرس اللغوي ومدى تأثيره فيما بعد في الدراسات النقدية والأدبية إذ يعد مفهوم الأسلوبية ــ كما هو معروف ــ وليد القرن العشرين وقد التصق بالدراسات اللغوية وهو بذلك قد انتقل عن مفهوم "الأسلوب" السابق في النشأة منذ قرون، والذي كان لصيقاً بالدراسات البلاغية، ومن الممكن القول إن الأسلوب مهاد طبيعي للأسلوبية، فهو يقوم على مبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدائية التي تقوم ــ في الخطوة التالية ــ الدراسات الأسلوبية بمهمة تحليلها من الناحية الأسلوبية المحضة؛ وتصنيفها حسب جماليتها الفنية؛ باتخاذها لغة الخطاب حقلاً للدراسة والاستقراء منها وبها تلج إلى عوالم النص لاستنطاقه وسبر أغواره.

تبحث الأسلوبية عن الخصائص الفنية الجمالية التي تميز النص عن آخر، أو الكاتب عن كاتب آخر، من خلال اللغة التي يحملها خلجات نفسه، وخواطر وجدانه، قياساً على هذه الأمور مجتمعة، تظهر الميزات الفنية للإبداع، إذ منها نستطيع تمييز إبداع عن إبداع انطلاقاً من لغته الحاملة له بكل

بساطة؛ ومن ثم فالأسلوبية تحاول الإجابة عن السؤال: كيف يكتب الكاتب نصاً من خلال اللغة؟ إذ بها ومنها يتأتى للقارئ استحسان النص أو استهجانه، كما يتأتى له أيضاً الوقوف على مافي النص من جاذبية فنية تسمو بالنص إلى مصاف الأعمال الفنية الخالدة. والأسلوبية من المناهج التي تبنت الطرح النسقي انطلاقاً من مؤسسها شارل بالي، ((فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع شارل بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه ف.دي.سوسير أصول اللسانيات الحديثة))[1]، ووضع قواعدها المبدئية، حينها غيرت الدراسات النقدية نمط تعاملها مع الآثار الأدبية، باعتمادها النسق المغلق المتمثل في النص، واستقرائه من خلال لغته الحاملة له، وإبعادها كل ماله صلة بالسياقات وإصدار الأحكام المعيارية.

إن الأسلوبية بشكل عام منهج يدرس النص ويقرؤه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى مستوياتها: نحوياً، ولفظياً، وصوتياً، وشكلياً، وما تفرده من وظائف ومضامين ومدلولات وقراءات أسلوبية لا يمت المؤلف بصلبه مباشرة لها على أقل تقدير[2] إذا نحن وضعنا في الحسبان أن المناهج النسقية تزيح السياقات في مقاربتها لنصوص الإبداعية.

تترصد الأسلوبية مكامن الجمال والفنية في الآثار الأدبية وما تحدثه من تأثيرات شتى في نفس القارئ، لما تسمو هذه الآثار عن اللغة النفعية المباشرة، إلى لغة إبداعية غير مباشرة، فنية وأكثر إيحاء وتلميحاً، هذا يحدد مجال الدراسة الأسلوبية، بينما يبقى ((الأسلوب الوسيلة بيانية للكتابة تتحقق على المستوى الفردي، كما تتحقق على المستوى الجماعي بل وتتمايز المراحل التاريخية للفرد أو العصر))[3] من منطقة إلى منطقة أخرى حسب تركيبتها الثقافية والاجتماعية والفكرية.

وتسعى الأسلوبية كمنهج نسقي دوماً إلى محاولة مدارسة أساليب الكتاب اللغوي، ومدى تمايزها من خلال قدرة كل كاتب على التمايز في توظيف معجمه الفني من جهة، ومن جهة ثانية مدى استطاعته التأثير في المتلقي عبر اللغة، حينها تكون هاته اللغة تحقق انزياحات بشتى أنواعها سواء أكانت معجمية، أو دلالية، أو نحوية، أو عرفية، أو صوتية.

قد لا نعدو الحقيقة، إذا قلنا إن الأسلوبية مجال درسها الأسلوب، كظاهرة لغوية فنية، تسعى جاهدة إلى الوقوف على نسبية اختلافها من كاتب إلى كاتب، "وبصورة مجملة فإن البحث الأسلوبي إنما يعني بتلك الملامح أو السمات المتميزة في تكوينات العمل الأدبي وبواسطتها يكتسب تميزه الفردي أو قيمه الفنية، بصفته نتاجاً إبداعياً لفرد بعينه، أو ما يتجاوزه إلى تحديد سمات معينة لجنس أدبي بعينه"[4] دون سواه من الأجناس الأدبية الأخرى.

---

(1) ـ الأسلوبية والأسلوب/عبد السلام المسدي، ص20.

(2) ـ ينظر لمن النص اليوم للكاتب أم القارئ/ حسن غزالة، مجلة علامات، ع: 392، مج10، مارس/2001، ص 130 ـ 132.

(3) ـ البلاغة والأسلوبية ، مرجع سابق، ص268.

(4) ـ البحث الأسلوبي معاصرة وتراث/ رجاء عيد/ دار المعارف، مصر، ط01/ 1993، ص25.

انطلاقاً من الجدل القائم بين مصطلحي الأسلوبية والذي أعرضنا عن الخوض فيه، سعياً إلى مباشرة للأسلوبية كمنهج نسقي يقارب النصوص الأدبية من خلال اللغة الحاملة لها، يمكننا أن نخلص إلى أن الأسلوبية كمنهج نقدي غايته مقاربة النصوص في سياقها اللغوي المتمثل في النص، ومدى تأثيره في القراء، فيجعل من الأسلوب مادة لدراسته، حينها نجد أن هذا الأخير يكون حقلاً خصباً تجد فيه الأسلوبية ضالتها درساً وتطبيقاً.

الأسلوبية واللغة:

تعرف اللغة بأنها مؤسسة اجتماعية تدرس تزامنياً، كما نادى بذلك دي سوسير في محاضراته، وهي مؤسسة اجتماعية لأنها تبحث في لغة جماعة ما، لها خصائصها المختلفة عن جماعة أخرى، في الزمان والمكان.

يقف البحث اللغوي الحديث عند اللغة في شموليّتها، أي في تداولها بين فئة اجتماعية معينة، ليضع لها قواعد صارمة لا يجب الخروج عنها أو تجاوزها، دون تطرقه للغة الفرد من خلال هذه الجماعة، فهذا الأخير في إبداعاته يقوم بتشويه اللغة، بحملها من المألوف إلى المألوف، ولن يكون له ذلك إلا بخرقه لهذه القواعد خرقاً فنياً جمالياً نابعاً من اللغة ذاتها،وهذا ما دأبت على مدارسته الأسلوبية بشتى اتجاهاتها، حيث تبقى أقل شمولية من البحث اللغوية الصرفة، مادامت تجنح إلى الانتهاكات الفردية للغة ومحاولة تعليل ذلك من مستويات ثلاثة: الكاتب، النص والقارئ، كل حسب دوره في عملية التلقي ووظيفته التواصلية. رصداً للقيم التزينية والفنية. وبذلك يتخذ ((الدرس اللغوي مساره تجاه الأصوات ـ المفردات ـ التركيبات وما يتصل بذلك، محدداً هدفه نحو دراسة تلك العناصر، وما يتميز به من خواص معينة، بينما تجعل "الأسلوبية" وجهتها دراسة العلاقات بين تلك العناصر السابقة، ودرجة تمازجها ومدى علاقاتها ومسافة توزعها، ثم يكون ذلك لهدف تال، وهو استشفاف القيم الفنية والجمالية من خلال ذلك التوجه الخاص للظاهرة اللغوية))[1]، وتفردها عن ظواهر لغوية أخرى في إبداعات فنية لكتاب آخرين.

مما سلف ذكره، يمكننا أن نبقي على مجال البحوث اللغوية في مدارستها للألفاظ والتراكيب، صوتياً، معجمياً، نحوياً، صرفياً، لتأتي البحوث الأسلوبية لرصد العلاقات الكامنة وراء النسيج اللغوي، والعلل الباعثة له من خلال اختلافه عن نسيج لغوي آخر، سعياً وراء كشف الفنية والجمالية في الظاهرة اللغوية، ذات النمط الخاص ضمن الإبداعات الفنية المختلفة شعرية كانت أو سردية.

الأسلوبية واللسانيات:

بدأت الدراسات اللغوية تأخذ الصبغة العلمية الوصفية بعيداً عن المعيارية الحكمية، ومع مجيء لسانيات دي سوسير في مطلع القرن العشرين، ومناداتها بدراسة اللغة تزامنياً، دراسة علمية

[1] ـ المرجع السابق، ص 55.

وصــفية، تقصــي مــن غاياتها الاحتكام إلى المعايير واستصدار الأحكام القطعية، ينضاف إلى ذلك إقصــاء الدراســة التعاقبية التاريخية للغة، وعلى هذا النهج، ومن هذا الرحم اللساني المحض نهلت الدراســة طــريقة تعاملها مع اللغة من خلال النصوص، ((فإذا كانت لسانيات دي سوسير قد أنجبت أســلوبية بالــي، فــإن هذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معاً "شــعرية" جاكبسون، و"إنشائية" تودوروف، و"أسلوبية" ريفاتير. ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصــيد لســاني من المعارف، فإن الإسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولاً ومــناهج))[1]، مــا دامــت ــ فــي رأينا ــ أخصب المناهج وأقربها إلى الدراسات اللغوية الحديثة المعتمدة الوصف العلمي منهجاً.

أخــذت الأســلوبية مــن اللسانيات الصفة العلمية الوصفية في الدراسة اللغة، غير أنها درست الخطــاب ككــل، ومــا يتركه هذا الخطاب من أثر في نفس المتلقي، في حين نجد أن اللسانيات قد اتجهــت إلــى دراســة الجملة بالتنظير واستنباط القواعد التي تستقيم بها، والقوانين التي من خلالها تكتسب طابع العلمية.

زودت اللسانيات المنهج الأسلوبي بطابع العلمية الوصفية في دراسة النصوص من خلال لغتها، وبذلــك جعلت منه منهجاً علمياً وصفياً ينأى عن الدراسة المعيارية الحكمية، التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما ولد عقمها وجمودها.

البلاغة والأسلوبية:

اهتمت البلاغة بدراسة الخطاب دراسة جزئية تقوم على المعيارية واستصدار الأحكام التقييمية، متــبعة في ذلك مبدأي التخطئة والتصويب، بناء على تفضيلها للشكل على المضمون مما جعلها في النهاية تصاب بالعقم، في استنطاق النصوص إلى حد ما.

ومــع ظهــور لســانيات دي سوســير في مطلع القرن العشرين، ودعوته إلى الدراسة العلمية الوصــفية التزامنــية للغة، ظهرت على أنقاضها الأسلوبية كمنهج بديل، مادامت هذه الأخيرة ((كعلم جديــد نســبياً، حاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة من حيث إغراقها في الشكلية، ومن حيث اقتصارها على الدراسة الجزئية بتناول اللفظة المنفردة، ثم الصعود إلى الجملة الواحدة أو مــاهو فــي حكــم الجملة الواحدة، وهذه الدراسة البلاغية كانت يوماً ما أداة النقد في تقييم الأعمال الأدبــية))[2]، حيــن كانــت الدراســة المعــيارية المعتمدة استصدار الأحكام، والحرص على التقيد بالتوصيات المسطرة سلفاً، منهجاً يعول عليه كثيراً في تركيب الآثار الأدبية.

تستمد الأسلوبية علاقتها بالدرس اللساني الحديث بوصفها منهجاً وصفياً علمياً، تنفي عن نفسها المعيارية، وإرسال الأحكام التقييمية، بالقبول، أو بالرفض، ينضاف إلى ذلك، أنها لا تسعى إلى غاية

(1) ــ الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص51.

(2) ــ البلاغة والأسلوبية، ص 268.

تعليمـــية البتة، ناهيك عن حرصها الشديد على تعليل الظواهر الإبداعية وبعد أن تقرّر وجودها ههنا جـــاز لـــنا أن نقـــر بأحقية الدراسات الأسلوبية في مقاربتها النصوص الإبداعية، بشيء من العلمية الوصفية، على النقيض مما تعاملت به البلاغة.

الأسلوبية والنقد الأدبي:

مـــع ظهـــور البنيوية في القرن العشرين، بتأثير من لسانيات دي سوسير، ودعوتها إلى دراسة الـــنص مـــن الداخـــل وإقصـــائها لجمـــيع السياقات الخارجة عن النص، راحت جل المناهج النقدية المعاصرة تحذو حذوها في قراءتها النصوص الأدبية.

نجد الأسلوبية من المقاربات التي اقتصرت في درسها للنص الأدبي على جانبه اللغوي، ((ومن هـــنا فـــإن الجانب اللغوي هو مجال الباحث الأسلوبي، أما ما يتصل بالأثر الجمالي، أو تحليل عمل الشـــاعر، أو الروائـــي، أو المســـرحي وجدانياً، وجمالياً وموقفاً أو سواه فكل ذلك يكون مهمة الناقد الأدبي بعد ذلك))[1] بصفة أكثر شمولية، وذلك ما يطلع به النقد بشتى اتجاهاته.

تعـــد الأسلوبية اتجاهاً من اتجاهات النقد الأدبي، إن لم نقل جزءاً منه، وإن كنا نجد أن كل من الباحـــث الأســـلوبي، والـــناقد الأدبي يقوم بالممارسة لفعل القراءة كل حسب ما توفرت له من رؤية وأدوات إجرائي، حينها لا نجد فرقاً أو احتواء أحدهما للآخر، مادام كل منها يحاول أن يقارب النص الإبداعـــي بأدواتـــه الإجرائية، غير أن الناقد الأدبي يصبح أكثر منهجية عندما يستوعب ويلتزم بأحد المناهج، يستقي منه أدواته، ليقارب النصوص الأدبية.

فالـــنقد الأدبـــي لن يوفق في عمله مالم يستعن بمنهج نقدي من المناهج النقدية المعروفة سواء أكانت سياقية منها أم نسقيّة، كل بحسب أدواته الإجرائية، وطرائقه ومقولاته في استنطاق النصوص الأدبية، وفهم العملية الإبداعية من ناص ونص ومتلق.

الأسلوبية والنص الأدبي:

تركز الأسلوبية ــ بوصفها منهجاً نسقياً يقصي من طريقه كل السياقات الخارجة عن النص ــ على مقاربة لغة النص، وأسلوب الكاتب فيه انطلاقاً من إمكاناته اللغوية المتاحة، ومن ثم فهي ترتكز قراءتها للنص على مفهوم الأسلوب كمجموعة من الخيارات يقوم بها الكاتب في نصه على مستويات اللغـــة المختلفة، اللفظية منها والنحوية بشكل رئيسي ثم الصوتية، وما تفرزه هذه الخيارات الأسلوبية مـــن وظـــائف ومعانٍ ومدلولات أسلوبية ناشئة عن علاقات متشابهة، ومترابطة أو متنافرة، وأحياناً معقدة بين مستويات اللغة المذكورة، بحسب الموقف الذي ساهم في إنتاج النص.

يعـــتمد المنهج الأسلوبي اللغة الحاملة للنص قصد سبر أغوارها، وكشف مكنوناتها، من خلال الألفـــاظ، والتراكيب سواء من جانبها النحوي، أو الصوتي، أو الدلالي، سعياً إلى الوقوف عند اللغة

(1) ــ البحث الأسلوبي، ص33.

الأدبيـة المميـزة للنص عن سواه من النصوص الأخرى، لأن ((التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغـة الأدبيـة لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحـراف عـن المسـتوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز))[1]، وذلك ما يميز بين الأسلوب في خصوصيته الإبداعية والأسلوب كـأداة يومية تستعمل للتواصل؛ والأسلوبية باعتبارها منهجاً نقديًا ينصب اهتمامها على اللغة الأدبية من خلال انحرافاتها الإبداعيةعن النمطية ضمن اللغة الإبداعية العادية.

تـبقى القـراءة الأسـلوبية ذلك المنهج النسقي الذي يجعل لغة النص وسيلة وغاية لفهم الإبداع والوقوف على درجة الأدبية فيه، من خلال الهوامش التي تحققها اللغة الإبداعية إذ تسمو بالنص إلى مصـاف الأعمـال الفنية الجذابة، انطلاقاً من مدى اختيار الألفاظ وتراصها وعلاقة بعضها ببعض، ضـمن تركيـب نحـوي وصوتي ودلالي؛ ولذلك نجد أن ((الأسلوبية تعود بالضرورة إلى خواص النسـيج اللغـوي، وتنبـثق منه، فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص وكيفية بروزها وعلائقها))[2] بعضها ببعض.

وتبقى الأسلوبية منهجاً نقدياً عمل من أجل الكشف عن أسرار اللغة الأدبية في النص الإبداعي، مـن خـلال وحداته المكونة لـه وانطلاقاً من اللغة كوسيلة وغاية، كوسيلة للوصول إلى استنطاق النص، وكغاية سعياً وراء الوقوف عند درجة الأدبية في النص الأدبي.

محددات الأسلوب في الأسلوبية:

لقـد دأب النقاد الأسلوبيون المعاصرون على رصد أساليب الكتاب وتفردهم واختلافهم، الواحد عن الآخر، من خلال المقولات الثلاث: الاختيار ــ التركيب ــ الانزياح.

1. الاختيار:

يعمد الكاتب إلى اللغة بوصفها خزّاناً جماعياً رحباً، منه ينتقي مفردات، يتخيرها كي يصب فيها مـا تجـيش بـه نفسه من مشاعر وأحاسيس وانطباعات، وهنا يبدأ بحث النقاد الأسلوبيين من حيث العمـل علـى كشـف العلل والأسباب الكامنة وراء هذا الاختيار أو ذاك مادام ((مبدأ "الاختيار" أو "الانـتقاء" يمـثل خاصـية من خصائص البحث الأسلوبي، وإذا كانت اللغة تحوي مفردات متعددة، تتركـب مـنها أعداد لا تحصى من العبارات والجمل، فإن القضية المثارة هي البحث عن الدلالات المـتعلقة بأسباب اختيار جملة بدلاً من جملة أخرى، وتفضيل تركيب عن تركيب سواه))[3]، ورصد العلل المضمرة وراء هذا الاختبار أو ذلك.

---

(1) ــ البلاغة والأسلوبية، ص 129.

(2) ــ شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد/ صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1/1999، ص 80.

(3) ــ البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص 120.

إن عمليـة الاختيار يحكمها جانبان: شعور فردي وجداني تمليه الدفقة الشعورية للإبداع، وآخر خارجـي اجتماعي لغوي فني تفرضه القواعد والأعراف، والطقوس المتداولة عند الكتاب والمتلقين، حـتى يكـون هناك إدراك واضح لما تحمله النصوص الإبداعية، بفهم لغتها وما ترمي إليه، وجعلها أكـثر قابلـية عـندهم، ومن نجد أن ((الوضوح يتحقق باختيار الكلمات المعينة غير المشتركة بين معـان، والتـي تـدل علـى الفكـرة كاملة، والاستعانة بالعناصر الشارحة، أو المقيدة، أو المخيلة، واستعمال الكلمات المتقابلة المتضادة إذا كان ذلك يخدم المعنى والفكرة، والبعد عن الغريب الوحشي، والعمد إلى لغة الناس وما يستطيعون إدراكه))[1]، بسهولة وبصورة واضحة لا تشوبها شائبة.

يـبقى الاختيار من العمليات المساعدة على كشف تفرد كاتب عن كاتب آخر، من خلال أسلوبه المتمـثل فـي اللغة المعجمية، التي انتقاها ورصها مفرداتياً بعضها إلى بعض لتصير في النهاية لغة إبداعية فنية جمالية تستهوي القارئ، وترفع النص إلى مصاف الآثار الأدبية الخالدة.

2. التركيب:

إن سـلامة التركيـب في جميع نواحيه، معجمياً، ونحوياً، وصوتياً، وصرفياً، ودلالياً، تستدعي انطلاقه من عملية سابقة عليه، وهي الاختيار، فكلما كان الاختيار دقيقاً يخدم الكاتب والنص القارئ، حيـنها يأتي التركيب كذلك؛ إذ ((ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصـوره للوجود إلا انطلاقاً من تركيب الأدوات اللغوية تركيباً يفضي إلى إفراز الصورة المنشورة والانفعـال المقصـود)) [2]، والانطباع النابع من الذات عبر النص من خلال اللغة، ليحتضنه القارئ بحرارة.

وتقـاس عملـية التركيـب بالرجوع إلى المزاج النفسي للكاتب وثقافته الخاصة، بالإضافة إلى السـمات الثقافـية لكل عصر، وهي الرقيب الذي يسير الكاتب تحت إمرته حتى يفهم عند المتلقين، ((فكـل كاتب له مزاجه النفسي وثقافته المتميزة، كما أن لكل عصر سماته الثقافية، ومزاجه الفكري، ومـن ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب، كما يختلف أسلوب عصر عن عصر، إن الموقف وطبيعة القول وموضوعه، كل ذلك سوف يفرض بالضرورة أداء يختلف عن أداء، بل إن ذلك قد يكون لدى كاتب واحد))[3]، لأنه عايش فترتين زمنيتين مختلفتين.

أن ظاهـرة التركيب التي لها علاقة تامة بالأسلوب تتحدد ضمن الأداء، من عدّة منطلقات ذاتية خاصـة بالكاتب ومزاجه النفسي، وثقافته المتميزة، والموضوع المتناول، وهي التي تفرض عليه لا محالة توظيف مفردات وتراكيب خاصة به، انطلاقاً مما سلف ذكره، وهذا لن يكون ذا فائدة تواصلية لغوية فنية جمالية، مالم يبق في إطار العصر وخصائصه الثقافية والفكرية واللغوية.

---

(1) ـــ البلاغة والأسلوبية، ص 101.

(2) ـــ الأسلوبية وتحليل الخطاب/ نور الدين السد، ص169.

(3) ـــ البحث الأسلوبي، ص 49.

3. الانزياح:

لقـد ذهـب جل النقاد الأسلوبيين، وعلى رأسهم الناقد الفرنسي "جون كوهن" إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءاً بمدى انحراف الكتّاب عن النمط المألوف، والطقوس المتداولة في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية؛ إذ ((الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار المألوف... إنه انزياح بالنسبة لمعيار، أي إنه خطأ ولكنه خطأ مقصود))[1]، ومحمود تنزع النفس إليه مادام يحمل جمالاً فنياً.

فالانـزياح في المفهوم الأسلوبي هو قدرة المبدع على انتهاك واختراق المتناول المألوف، سواء أكـان هـذا الاختـراق صوتياً أم صرفياً أم نحوياً أم معجمياً أم دلالياً؛ ومن ثم يحقق النص انزياحاً بالنسـبة إلـى معيار متواضع عليه، لذا تبقى اللغة الإبداعية هي التي تسمح بهذه الخلخلات اللغوية ضـمن النصـوص بحملها من النفعية البلاغية إلى الفنية الجمالية؛ وهذا كله وفقاً لأفكار وتداعيات خاصة، في إطار أمنية ومواقف محددة تمليها طبيعة المواضيع المتناولة في ضمن النصوص، حيث ((أنـه مـن غير المجدي حصر الكلام في تكرار جمل جاهزة، كل واحد يستعمل اللغة لأجل التعبير عن فكرة خاصة في لحظة معينة، يستلزم ذلك حرية الكلام))[2] واستقلالية الخوض فيه وبه بارتياح، في رحاب لغة فنية أدبية تجعل الجمالية والتأثير غايتيها.

إن جمالـية الانـزياح عـندما تخلق اللغة الإبداعية هوامش رحبة، على حساب اللغة المعجمية وانطلاقـا مـنها، ففيها يتأتى للقارئ الإقبال على العمل الفني، وتذوقه ومدارسته ومحاورته، بشغف ونهم كبيرين، إلى درجة الاستمتاع والإثارة والاقتناع به فنياً وجمالياً.

اتجاهات الأسلوبية:

راح الأسـلوبيون ــ في إطار البحث الأسلوبي ــ يدرسون النصوص الأدبية، فهناك من قارب الظاهرة الأسلوبية بدءاً بعلاقة المبدع بالنص، وهنا انصب جهدهم على دراسة مدى انعكاس شخصية المبدع في نصه، وتصبح الرسالة اللغوية حينها مطية للتعريف بشخصية المبدع، مما يدخل في إطار علم النفس اللغوية إذا اعتبرنا هذا الأخير أحد مناهج المقاربة الأسلوبية.

كمـا أنـنا نجد بعضهم الآخر قد حشد اهتمامه في دراسة النصوص وعلاقتها بمتلقيها، إذ يهتم بمـدى اسـتجابة القارئ للنصوص وأهميته في ذلك، حيث يعد المتلقي، من خلال ملاحظاته منطلقاً طبيعياً لفحص الرسالة اللغوي الحاملة للنص.

وهـناك فريق آخر أقصى كلاً من المبدع والمتلقي في مقاربته للنصوص الإبداعية، وأبقى على الـنص وحـده، إذ يرى أن النص هو الوحيد الذي باستطاعته ــ إلى حد ما ــ الكشف عن محموله

(1) ــ *بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ص 15.*
(2) ــ *المرجع السابق، ص 101.*

الدلالي من خلال خواصه اللغوية التي تميزه عن نص آخر، أو يتميز بها كاتبه عن كاتب آخر.

ومن ثم نجد أن مقاربة الظواهر الأسلوبية، سواء ربطنا النص بمنشئه، أو متلقيه، أو اقتصرنا عليه دون منشئه ولا متلقيه، ـ تحتم علينا لا محالة اتخاذ الإحصاء منهجاً لرصد الظواهر الأسلوبية الكامنة في النصوص.

الأسلوبية التعبيرية [شارل بالي] 1865. 1947:

وهذا ما دأب عليه شارل بالي وأتباعه من الأسلوبيّين في تعاملهم مع النصوص الأدبية، انطلاقاً من المنهج الأسلوبي الذي يدرس لغة الخطاب سبراً لأغوارها، وماكان له ذلك لو لم ينحو منحى الدراسات اللسانية الحديثة، التي امتطت العلمية الوصفية سبيلاً لمدارسة النصوص من خلال لغتها ضمن تزامنيتها في إطار النسق المغلق المتمثل في النص.

(الأسلوبية) أو (الأسلوبيات) أو (علم الأسلوب) كلمات مشتقة من الأسلوب، تشكل اتجاهاً نقدياً يعتني بمقاربة الجوانب الأسلوبية في النصوص الإبداعية، وقد ظهرت خلال القرن التاسع عشر في النقد الغربي، لكن ملامحها كمنهج نقدي لم يحدد إلا في بداية القرن العشرين مع "شارل بالي" (1947. 1855. C. Bally) ، بعد أن كانت متداخلة مع علم البلاغة في التراث اللغوي العالمي.

استفاد شارل بالي في التأسيس للأسلوبية كثيراً من أستاذه (("فردينان دي سوسير" (1913.1857) وبخاصة في بعض إنجازاته اللغوية الأساسية، فوضع "شارل بالي" ـ بوصفه مؤسس الأسلوبية ورائد التعبيرية منها ـ الطابع الوجداني محدداً في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي، ضمن الإطار اللغوي للرسالة، إذ "يعد من الرواد المؤسسين للأسلوبية، وهي تعني عنده البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، وتدرس الأسلوبية عند "بالي" هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري)) [1] من النص إلى المتلقي عبر اللغة.

اهتم "بالي" في أسلوبيته التعبيرية بالجانب الأدائي للغة الإبلاغية، من خلال تأليف المفردات والتراكيب اللغوية ورصدها جانباً إلى جنب، انطلاقاً مما يمليه وجدان المؤلف، بذلك تعتبر التراكيب اللغوية حاملة لمضمون عاطفي مشحون دلالياً يجعل المتلقي يتأثر به، عندها يبقى الخطاب من خلال لغته المشكلة لبنيته الخارجية ذا تأثير فعال فيمن يحمل إليه، مادام ((موقف التحليل الأسلوبي عند بالي هو الخطاب اللساني بصفة عامة، ولكنه يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية التي يشتمل عليها الحدث اللغوي بأبعاده دلالية وتعبيرية وتأثيرية)) [2] إلى المتلقي للخطاب.

حصر "بالي" أسلوبيته في اللغة الشائعة، لغة التواصل اليومي، دون اللغة الأدبية، لغة الإبداع. "ومن هنا كان "الأسلوب" عند "بالي" هو تتبع السمات والخصائص داخل اللغة اليومية، ثم استكشاف

---

(1) ـ الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 60.

(2) ـ المرجع السابق، ص 64.

الجوانـــب العاطفـــية والتأثيرية والانفعالية التي تميز أداء عن أداء"[1]، من شخص إلى شخص، ومن بيئة إلى بيئة.

ــ العلاقة بين اللغة والحديث أو بين عناصر الوراثة في اللغة وهو ما أطلق عليه"Langue"، وبين الاستخدام الذي يزاوله الناس في الحديث "Parole"

ــ تحلـــيل الرموز اللغوية، وذلك باعتبار أن المسميات اللغوية ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن من ينطقها.

ــ دراسة التركيب العام للنظام اللغوي لأن الكلمة في حد ذاتها لا تمثل بناءً لغوياً.

ــ آثـــر "دي سوســـير" الفصـــل بين مناهج الدراسة الوصفية (سانكروني) والمناهج التاريخية (دياكروني).

ــ لاحظ أن العلامة اللغوية تمتاز بطابع خاص سماه (الدالّ)، وطابع دلالي سماه (المدلول).

تمـــيزت الأســـلوبية مـــنذ القـــرن العشرين ((عما هو مشترك في مفهوم الأسلوب عن البلاغة القديمـــة))[2]، ولذلك ركز "شارل بالي" في دراسته للأسلوب على الكلام أو الحديث اليومي باعتباره الخطـــاب البسيط و البعيد عن التعقيد والوعي القصدي؛ واشتغل كثيراً بالوصف اللغوي، ولهذا نعتت أسلوبيته منذ البداية بالوصفية؛ إذ هي عبارة ((عن وصف للوسائل المقدمة من اللغة، واختبار للعلاقة الســـنكرونية بيـــن العـــبارة والوعي النفسي التحليلي))[3]، وبذلك نجد أن "شارل بالي" في أسلوبيته الوصفية يترجح بين سلطان العقل والعاطفة من أثر اللغة في المتلقي.

ويخلص "شارل بالي" في طرحه الأسلوبي إلى تأكيد سلطان العاطفة في العملية اللغوية، وأرجع سلطان العقل إلى المستويات الخلفية، معللاً ذلك بأن الإنسان في جوهره كائن عاطفي قبل كل شيء، وأن اللغة هي الكاشف الأكبر من هذا الإنسان.

يسجل الدارسون أن المنحى الذي سلكته الأسلوبية وبخاصة مع "شارل بالي" كان علمياً خالصاً، أو علـــى أقـــل تقدير كانت نظرتها إلى الأسلوب تندرج في إطار علمي خاص، ويؤكد ذلك ما ذكره الأســـلوبيون الفرنسيون من أمثال "بيير جيرو" و"جيرار جنجمبر"؛ إذ تسعى الأسلوبية الحديثة ــ في نظر هذا الأخير ــ إلى نظرة علمية.

داخـــل هذا الإطار توسعت المدرسة الأسلوبية الفرنسية لتشمل أعمال "شارل برينو" و"مارسيل كريســـو" وأخـــذت تعتني بوسائل المعنى المعتمدة من المبدع في إطارها اللغوي البحت؛ ثم تطورت الأســـلوبية تطوراً كبيراً وسجلت قفزة نوعية في مجال الدراسات الأدبية؛ فلم تعد لغة النص غاية في ذاتهـــا بـــل أصـــبحت وسيلة لدراسة الأدوات التعبيرية من أجل غايات أدبية أسلوبية، وبذلك تكون

---

(1) ــ البحث الأسلوبي، ص 31.

(2) ــ *G.Gengembre.Les Grands Courants Littéraire. P:40.*

(3) ــ *Idemp:40.*

الأسلوبية في مفهومها النقدي هي العلم الذي يكشف عن القيم الجمالية في الأعمال الإبداعية.

تجلت الأسلوبية التعبيرية في النقد العربي المعاصر، في ترجمة جزء من أعمال بالي؛ إذ ضمن الباحث شكري محمد عياد كتابه "اتجاهات البحث الأسلوبي" ترجمة لفصل من كتاب "شارل بالي" "اللغة والحياة" بعنوان "علم الأسلوب وعلم اللغة العام".

كما نجد عزة آغا ملك في مقال لها بعنوان "الأسلوبية من خلال اللسانية" في مجلة الفكر العربي، ع: 38 قد توصلت إلى أن كلاً من: جول ماروزو، ومرسيل كريسو، وروبرت سايس، وشيفات أولمان، قد ساروا على نهج مؤسس الأسلوبية شارل بالي.

ومن الذين اهتموا بالأسلوبية التعبيرية في النقد العربي المعاصر إضافة إلى من سلف ذكرهم، "صلاح فضل" في مؤلفه "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" ينضاف إلى ذلك "حمادي صمود" في مؤلفه: "الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة" 1988.

وكلهم حاول فهم الأسلوبية التعبيرية، كما جاءت من "شارل بالي" وأتباعه، بالإضافة ثم سعوا إلى تطبيق مقولاتها على اللغة العربية إبداعاً ونقداً في سياق معركة الحداثة التي تجتاح الحركة النقدية العربية المعاصرة.

الأسلوبية النفسية "ليو سبيتزر" Les Spityer [1887-1960]

تضع الأسلوبية النفسية، الأثر الأدبي وسيلة للولوج إلى نفسية مبدعه، من خلال المعجم الإفرادي والمعجم تركيبي للغة الحاملة للخطاب القابع في النص الأدبي؛ وذلك كي يتسنى للباحثين في هذا الاتجاه الوصول إلى ذاتية الأسلوبي انطلاقاً من مضمون الرسالة ونسيجها اللغوي في إطار النص المبدع.

من رواد هذا الاتجاه في البحث الأسلوبي نجد الألماني "ليوسبيتزر" Les [1887-1960] Spitycr في مؤلفه: "دراسة في الأسلوب"؛ إذ يهتم بالذات المبدعة وخصوصية أسلوبها انطلاقاً من تفردها في الكتابة، حيث ((يتميز باحتفاله بخصوصية الذات الكاتبة... وأثر ذلك على خصوصية استعمالاتها الأسلوبية... ومن ثم يكاد "سبتزر" يجنح إلى تلامس واضح بين الجانب النفسي، لتلك الذات المنتجة، وبين ما أنتجته من كتابة معينة))[1] تختلف عن كتابات الآخرين. ينضاف إلى ذلك ربط "سبتزر" لفردية الذات المبدعة، وتفردها في الأسلوب، داخل وسط اجتماعي يتطور تاريخياً، كما ((يكاد يلامس كذلك المنحىُ الاجتماعي بحسبان تلك الذات جزءاً من شريحة اجتماعية ضخمة، وهي كذلك واحدة من سلاسل أفراد وجماعات لها روحها العام بجانب روح الذات الخاص))[2] مفردة ضمن سياقها الاجتماعي العام.

---

(1) ـ البحث الأسلوبي، ص 52 –53.
(2) ـ المرجع السابق، ص 53.

يـنظر "سـبتزر" إلى الأسلوب من خلال الذات المبدعة، وخصوصيتها الفردية في إطار سياق جماعـي تاريخـي يسـاهم فـي وسـم الأسلوب بميزات خاصة تبعاً لما تمليه الظروف المختلفة؛ ((فالأسـلوب خصوصية شخصية في التعبير والتي من خلالها تتعرف على الكاتب، وذلك من خلال عناصـر مـتعددة تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية))[1] من خلال ذوات أخرى تحْيا جنباً إلى جنب معهم، في شكل جماعة تحكمها ظروف اجتماعية ونفسية وتاريخية خاصة.

تذهـب الأسلوبية النفسية ــ من خلال طرحها في مقاربة النص ــ إلى أن علم الأسلوب ــ من مـنظورها ــ قـادر علـى إدراك كل ما يتضمنه فعل الكلام من أساليب أصلية تتوفر على عناصر الفـرادة أوجدتها طاقة خلاقة منبثقة من نفس مبدعة وتفرده في الإلقاء، وقدرته على القول، وتمكنه مـن التعبـير وهـنا ينصب جهد البحث الأسلوبي النفسي على تتبع التحولات اللغوية، التي أحدثها المـبدع فـي خصوصـيته وفرديـته المتميزة انطلاقاً من دفقة شعورية يختص بها، لذلك قد تكون الأسـلوبية النفسـية أشبه بدراسة السير الذاتية للمبدعين والكتاب، وذلك بالاعتماد على استنطاق لغة الـنص ومـا تحملـه من دلالات عديدة، كما نادت بذلك اللسانيات الحديثة، والتي ولدت من رحمها الأسلوبية.

جنحـت الأسلوبية النفسية إلى الانطباعية. والإغراق في ذوات المبدعين يظهر حالياً، مادامت تهـتم بالجوانب النفسية، في إطار الجماعة بكل ظروفها التي تحيا ضمنها، جاعلة من أسلوب الكاتب في انحرافه عن السائد والمألوف، حقلاً للدراسة والبحث والتقصي.

لقـد تجلـت الأسلوبية النفسية كباقي الاتجاهات الأسلوبية الأخرى في النقد العربي المعاصر، فـراح باحثونا يترجمون لأعلامها ساعين إلى فهم وكشف ما تحمله هذه الدراسات الأسلوبية النفسية المعـتمدة على المبدع، المتفرد من خلال نصه، الذي لا يفهم إلا منه، ومن النقاد العرب الذين اهتموا بهذا الطرح الأسلوبي نجد:

ــ عزة آغا ملك في بحث لها بعنوان "منهجية ليوسبتزر في دراسة الأسلوب الأدبي" عن مجلة الفكر العربي عدد 36 – 1985.

ــ حمادي صمود في مؤلفه "الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة" 1988.

ــ عـبد الفتاح المصري في بحثه "أسلوبية الفرد" عن مجلة الموقف الأدبي، عدد 135 –136، دمشق 1982.

ــ صلاح فضل في كتابه "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" 1985.

وهكذا تَرجحت بحوث العرب في الأسلوبية النفسية بين الترجمة، ومحاولة الفهم والدراسة، إلى التطبيق والنقد في غالب الأحيان.

---

[1] ــ نفسه، ص 126.

الأسلوبية والبنيوية: (الوظيفة).

تنطلق الأسلوبية البنيوية في بحثها من النص كنسق لغوي، متأثرة في أطروحاتها باللسانيات الحديثة، وبخاصة علوم: الصرف، والمعاني والتراكيب، لرصد ما يحمله النص من دلالات وإيحاءات بدءاً بمفرداته وتراكيبه المشكلة له، إذ تقارب الأسلوبية البنيوية الأسلوب من خلال النسيج اللغوي للنص، فتحدد العلائق اللغوية في مستوياتها الإفرادية والتركيبية المشكلة لنسيجها النصاني في تتابعها ومماثلتها، مهتمة بمقاربة الظواهر وما تولده من فروق تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي ذي الجودة العالية فنياً وجمالياً.

ينطلق البحث الأسلوبي البنيوي في تحليله للآثار الأدبية من خلال البنى اللغوية المشكلة لها، ومدى تناسقها وتضافرها داخلياً لتكوين ذلك الكل الشمولي المتمثل في النص، ((وليس النص الأدبي نتاجاً بسيطاً من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، وتعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل. وعلى القوانين التي تحكمه. ولا يمكن أن يكون للعنصر وجود ـ (فيزيولوجي أو سيكولوجي) ـ قبل أن يوجد الكل، وعلى هذا الأساس فإنه لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية أو التضادية مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكل)) [1]، حينئذ يمكننا مدارسة النصوص الأدبية انطلاقاً من لغتها الحاملة لها، ومدى تفاعل الشكل المتمثل في المفردات والتراكيب في سياق نحوي ما، ناهيك عن تفاعل هذا الشكل بما تولده هذه المفردات والتراكيب والأصوات من دلالات تكتسبها ضمن علاقاتها جنباً إلى جنب لتكون النص في شكله العام.

تؤسس الأسلوبية البنيوية لمنهج غايته دراسة النصوص الأدبية انطلاقاً من لغتها، وما تحدثه في تجاور مفرداتها وتراكيبها، في إطار النص كنسق لغوي معزول عن كل اعتبارات تاريخية أو نفسية، لذلك لا يبحث النقاد الأسلوبيون البنيويون عن ملامح أصالة النص في محاكاته للأسيقة بكل أنواعها، بل نجد أن اهتمامهم ينصب على انسجامه النص مع نفسه، ويركزون على مقاربة وحداته التي أسست لتناميه فيبرزون جماليات مكوناته، وثراء دلالاته من خلال تناسق وانسجام أساليبه، فالنص الأدبي من هذا المنظور هو نظم لغوي يعبر عن ذاته بدءاً بانسجام مفرداته وتراكيبه، وعلاقة بعضها ببعض، ومن ثم يجب مقاربته بذاته ولذاته.

تركز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النص اللغوية، ورصد مدى انسجامها علائقياً، حتى تكتسب اللغة من خلال النص صفة الأدبية زيادة على صفة الإبداعية ضمن السياق العام للغة، هذا كله ينبئ بأنها بقدر ما تهتم بالنص لذاته وبذاته، فإنها تهتم كذلك بالمتلقي كعنصر هام في تفعيل العملية الإبداعية، مادام هذا الأخير يقبل على الأثر الأدبي إذا بلغ درجة فنية راقية، تجعله يقع في نفسه موقع الاستحسان والقبول الفنيين، فيتمتع به، ويصغي إلى محمولته الدلالية، وينجذب نحو

---

[1] ـ الأسلوبية منهجاً نقدياً/ محمد عزام، ص 110.

سـحره الظاهـر في إطار لغة فنية راقية تسمو عن التواصلية النفعية إلى التأثير الجمالي وتالياً إلى الإبداع والفن.

لقـد كـان لـ"رومان جاكبسون" الأثر الأعظم في التأسيس للتحليل الأسلوبي وبخاصة البنوي منه، إذ كان منطلقه في ذلك أن ((الأدب أبعد من المعنى، والعمل الأدبي يمثل كل طرائق الأسلوب، وأن الأسـلوب هو البطل الوحيد في الأدب))[1]، ومن ثم قام بالتأسيس الأسلوبية للبنوية ذات الطرح المحايث الذي يجعل من الأسلوب الميدان الأول للبحث والمقاربة.

كمـا ركز "ميشال ريفاتير" في كتابه "مقالات في الأسلوبية البنيوية" على مقاربة المعالم الكبرى للأسـلوب الفني وفقاً للطرح النقدي، مع الإدراك الواعي بما تحققه تلك المعالم من غايات وظائفية، سواء أكانت أسلوبية أم جمالية، انطلاقاً من أن النص بنية خاصة تشكل منظوراً أسلوبياً.

أسس هذا الطرح للتحليل الشكلاني الذي يحلل ويصنف مجموعة الأنساق التكرارية مع التركيز علـى ملاحظـة الأداء البنائي وفق المستويات المتنوعة، مع الاهتمام بمقاربة المستوى الصوتي منه بخاصة.

لقد تشكل الاهتمام لدى الأسلوبية البنيوية بفن الشعر أو فن الأسلوب أكثر الاهتمام سعة وعمقاً، حـتى كـادت أن تعرف بدراسة الشعر دون الأجناس الأخرى؛ إلا أن هذا المدى الأسلوبي الشكلي، والـذي اسـتمد أسسه من الطابع الموضوعي المفرط في المحايثة، لم يسلم من الانتقاد المنهجي من بعض الدارسين، الذين عابوا عليه الانغماس في الطابع اللغوي الجاف متناسياً الجانب المضموني في العمـل الأدبـي. وهـذا مـا دفع إلى بروز اتجاه آخر في الأسلوبية يركز على المناحي الانطباعية ويحاول ملامسة الجوانب الإنسانية في الأعمال الأدبية، وقد عرف بالأسلوبية الأدبية ولقي رواجاً في الدراسات الألمانية ا لتي تستند في كثير من أطروحاتها إلى الفلسفة المثالية.

وجـد هـذا الاتجاه أقلاماً نقدية عربية حاولت أن تتبنى أطروحاته وتحاول أن تؤسس لها حتى تصبح قراءة لها مجال في الممارسة النقدية العربية المعاصرة، ومن النقاد الذين سعوا إلى ذلك:

ـ فؤاد أبو منصور: "النقد البنيوي الحديث".

ـ عبد السلام المسدي: "محاولات في الأسلوبية الهيكلية".

ـ حمادي صمود: "الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة".

محمد العمري: "تحليل الخطاب الشعري".

ـ شكري محمد عياد: "اتجاهات البحث الأسلوبي".

ـ فؤاد زكريا: "الجذور الفلسفية للبنائية.

لقـد ترجحـت هذه البحوث بين الترجمة ومحاولات التطبيق على النصوص الأدبية العربية،

(1) ـ البحث الأسلوبي، ص 48.

وقيامهم بالنقد أحياناً.

4. الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد الأسلوبية الإحصائية، الإحصاء الرياضي مطية للدخول إلى عوالم النصوص الأدبية، دلالة منها على خصائص الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية والجمالية إذ ((يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص، لبيان ما يميزه من خصائص أسلوبية))[1] عن باقي النصوص الأخرى.

انصبت جهود الأسلوبيين الإحصائيين على مدارسة النصوص الإبداعية، من خلال بنياتها المشكلة لها ومراعاة عدم تكرارها، والبحث عن الصيغ والمفردات التي يركز عليها المبدع دون غيرها، وذلك للوقوف على المعجم الإفرادي والتركيبي والإيقاعي للمبدع ذاته، كما سعت إلى تبيان خصائص اللغة التي اعتمدها الكاتب محاولة منها لتأكيد أن المقاربة الإحصائية للأسلوب يقصد منها تمييز الملامح اللغوية للنص، وذلك من خلال إبراز معدلات تكرار مختلف المعاجم، سواء أكانت إفرادية أم تركيبية أم إيقاعية ونسب هذا التكرار، ولهذا النمط من المقاربة أهمية خاصة في تشخيص الاستعمال اللغوي عند المبدع، وإظهار الفروق اللغوية بينه وبين مبدع آخر، مع ذكر العلل والأسباب إلى حد ما.

ومن رواد المنهج الأسلوبي الإحصائي في الغرب يمكن أن نقتصر على الأسماء الآتية:

- برنلد شبلز في مؤلفه "علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة".
- كراهم هاف: "الأسلوب والأسلوبية".
- جون كوهن: "بنية اللغة الشعرية".

كما نجد تجلي الأسلوبية الإحصائية واضحاً في النقد العربي المعاصر، حيث تركز بين الترجمة والنقد ومحاولات التطبيق على النصوص الإبداعية العربية، ومن النقاد العرب الأسلوبيين الذين برزوا في هذا الاتجاه:

- محمد الهادي الطرابلسي "في منهجية الدراسة الأسلوبية"، مجلة الجامعة التونسية نوفمبر 1983.
- سعد مصلوح "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"، و"الدراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والأجزاء والوظيفة" عالم الفكر العدد 03 أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1989.
- صلاح فضل "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته".
- محمد العمري "تحليل الخطاب الشعري".

---

[1] ــ حول الأسلوبية الإحصائية، محمد عبد العزيز الوافي/ مجلة علامات/ج42/مج11/ديسمبر 2001، ص122.

نخلص في ختام هذا البحث إلى أن البلاغيين العرب الأوائل كانوا ينظرون إلى الأسلوب من خلال سمات القوة والتناسق والجمال، مراعين في ذلك ما يقتضي الحال ا لذي يكون عليه المخاطب، أما بالنسبة للمخاطب فيشترطون فيه إلمامه بعلوم اللغة من نحو وصرف وبيان وعروض. يشكل هذا لديهم إجماعاً وقلما نجد من أضاف إليه جديداً في مفهوم الأسلوب، مع استثناء "الجرجاني" في نظرية النظم، و"ابن خلدون" في تحديده للأسلوب على أنه صورة ذهنية، وربما نلمس أيضاً توافقهم في جعل الأسلوب توفيقاً بين أطراف الكلام.

لم يخرج كثير من النقاد في مطلع القرن الماضي عن مفهوم أسلافهم بشكل عام إلا أنهم طعموه بنصيب من الثقافة الأدبية والنقدية الأوروبية الحديثة وكان أبرزهم "أحمد أمين" و"أحمد حسن الزيات" ولعل الجدير بالإشارة اهتمامُهم بنظرية "بوفون" في الأسلوب وبخاصة في مجال تجسيد الأسلوب للطبيعة والنفس البشرية.

وتشكل نظرة الأسلوبيين للأسلوب فتحاً مهماً للدراسات النقدية، وذلك انطلاقاً من نظرتهم إلى الأسلوب على أنه انحراف عن المعيار المألوف والمتداول في نظم الكلام الإبداعي، ومن ثم تبقى الأسلوبية المنهج النقدي الذي بوسعه – إلى حد ما – رصد مكامن الفنية والجمال في النصوص الإبداعية، انطلاقاً من اللغة الحاملة لها، من خلال ماتوفره هذه اللغة من انحرافات فنية محمودة، تجعل منها الأسلوبية حقلاً لدرسها، سعياً إلى فهم النصوص الإبداعية، وبجنوح الأسلوبية إلى الوصف العلمي الذي يبغي الابتعاد عن استصدار الأحكام التقييمية، استطاعت الساحة النقدية الحديثة محاولة الإعراض عن البلاغة وما وقعت فيه في مدارسة الأسلوب، وماكان لها ذلك لولا سيرها على نهج لسانيات دي سوسير، وما نادت به من ضرورة دراسة اللغة لذاتها وبذاتها، وإقصاء السياقات الخارجية، وحينئذ حققت الدراسات الأسلوبية نقلة نوعية في تعاملها مع الأسلوب بالوقوف عندما تحققه لغته من انزياحات لغوية.

***

المصادر والمراجع

1 – *الأسلوبية والأسلوب/ عبد السلام المسدي، تونس: الدار العربية لكتاب، ط2، 1982م.*

2 – *الأسلوبية منهجاً نقدياً/ محمد عزام، دمشق: وزارة الثقافة السورية، ط1، 1989م.*

3 – *الأسلوبية وتحليل الخطاب/ نور الدين السد، الجزائر: دار هومة، ط1، 1997م.*

4 – *البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث/ رجاء عيد، الاسكندرية: دار المعارف، ط1، 1993م.*

5 – *البلاغة والأسلوبية/ محمد عبد المطلب، مصر: الهيئة العامة للكتاب، ط1، 1984م.*

6 – *بنية اللغة الشعرية/ جون كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال، ط1، 1986م.*

7 – *تاج العروس/ الزبيدي، بنغازي: دار ليبيا للنشر والتوزيع.*

8 ـ حـول الأسلوبية الإحصائية/ محمد عبد العزيز الوافـي، مجلة علامات، مج11، ج42، ديسمبر 2001م.
9 ـ دلائل الإعجاز/ الجرجاني، بيروت: دار الكتب العلمية.
10 ـ شـفرات النص: دراسة سيميولوجية/ د.صلاح فضل، بيروت: دار الآداب، ط1، 1999م.
11 ـ عـيار الشعر/ ابن طباطبا، تحقيق عباس عبد السـتار، بـيروت: دار الكتـب العلمـية، ط1، 1983م.
12 ـ القـاموس المحـيط/ الفيروز أبادي ، بيروت: المؤسسة العربية للطباعة والنشر.
13 ـ لمـن الـنص اليوم، للكاتب أم للقارئ؟/ حسن غزالة، مجلة علامات، عدد 392، مج10، مارس 2001م.
14 ـ مختار الصحاح/ الرازي، بيروت: مكتبة لبنان، 1988م.
15 ـ المقدمـة/ ابـن خلدون، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1967م.
16- G.G ng mbr . L s Grands Courants Litt rair .

□□□



الأسلوب والأسلوبية[*]

جون ديبوا

ترجمة

عمر لحسن

أولاً: الأسلوب:

إن الأسلوب، الذي كان في العصور الكلاسيكية يعرف تعريفاً لا يعني شيئاً، هو في الحقيقة علامة لتفرد المتكلم في الخطاب؛ وهذه العلامة تعد مفهوماً أساسياً، وذات بعد إيديولوجي قوي، يجب على الأسلوبية تنقيته لكي يصبح مفهوماً إجرائياً، ونقله من مستوى الحدس إلى مستوى المعرفة.

1. يتأسس الأسلوب، في الثقافة الغربية، من ثنائيتين أساسيتين: المقابلة بين المسند والمسند إليه (الملفوظ مقابل التلفظ énoncé vs énonciation)، هذه

(*) هذا المقال مأخوذ من كتاب:

Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique, Collection Bordas, édition Larousse, Paris 1999. (Articles style et stylistique).

المقابلة التي تبين مكانة المتكلم داخل ملفوظه؛ وثنائية الروح والمادة التي تعرض الكلام بوصفه مركباً من دلالات صريحة dénotations موجهة إلى الذهن. ودلالات إيحائية connotations (تخاطب الإحساس المثمن و/ أو غير المثمن). وقد قام النحو، منذ بدايته، بتصنيف أشكال أنيقة ومقنعة، بمساعدة البلاغة، وهي فن الإقناع (وكانت شفوية، في البداية، أي مادية تخاطب الإحساس). وهي الرؤية نفسها التي تحملها أسلوبية شارل بالي.

ولم تقم اللسانيات السوسيرية، في مظهرها الأول، بتغيير عميق لهذا التصور. فالأسلوب يعد من مظاهر الكلام parole؛ فهو يتمثل في «الخيارات التي يقوم بها المتكلمون في كل المواقف اللغوية» (كريسو cressot). وسواء أكان هذا الاختيار «واعياً ومقصوداً»، أو مجرد انزياح، فإن الأسلوب يكمن في العدول ما بين الكلام الفردي واللغة. وبذلك يمكن وضع لغات خاصة تسمح بتقليص هذا العدول (مثل اللغة الأدبية، ولغة الكوميديا...)؛ ونستعمل هذا الإحصاء لإبراز التواتر النسبي لبعض الكلمات، أو بعض التراكيب؛ ويمكن اقتراح قياس أسلوبي (stylométrie) وهي عملية استعمال الحساب في دراسة الأسلوب.

2. وقد تعمق مفهوم الأسلوب بفضل التحليل الأعمق لوظائف الكلام، ونظرية الإعلام والتطورات التي شهدتها البنيوية، فهناك

وظيفة أسلوبية تشدد على الملامح الدالة في الرسالة، وتبرز التراكيب الخاصة بالوظائف الأخرى. «فاللغة تعبر، والأسلوب يبرز» (ريفاتير). وتكوّن المظاهر التي تظهر فيها هذه الوظيفة بنية خاصة: إنها الأسلوب. غير أن هذه المظاهر ليس لها وجود مستقل، لكنها تظهر في مقابلة ثنائية، يمثل قطبها الآخر السياق الذي تقطعه بشكل غير متوقع. وقد يصبح هذا السياق نفسه من مظاهر الأسلوب مقابل سياق أكبر. وهذا يعني أن النص هو القاعدة المعتمدة في التحليل (مستوى فوق الجملي transphrastique)، وأن الأسلوب لا يكمن في مقابلة استبدالية paradigmatique (أي ما يمكن أن يقال)، بل في مقابلة تركيبية syntagmatique (علاقة الأثر الأسلوبي مقابل السياق).

ولكن حتى مع هذا النوع الأخير من التحليل، فإننا لم نبتعد كثيراً عن الرؤية التقليدية التي ترى أن الأسلوب لا يقوم سوى بإضافة بعض عناصر التنميق إلى الرسالة دون أن يساهم في إنجازها بشكل فعلي. كما أننا لسنا بعيدين عن رؤية شارل بالي وعن التقليد العربي الذي يعد الأسلوب عدولاً» عن المنطق، عدولاً مرضياً يعود إلى ضعف طبيعتنا. ولكن هذا العدول أصبح هنا، مع اللسانيات السوسيرية، ذا طابع بنيوي. فهذا التعريف يعود إلى «تصور معين للسانيات خاضع لبديهيات الإحساس والبديهيات التربوية» (سومف J. Sumpf).

غير أن آراء الكتاب حول ممارساتهم الخاصة ترفض، منذ قرن، هذا التصور: فالأسلوب – حسب فولبير – هو الاستمرارية، أما مالارميه فيقول: «إننا لا نكتب قصيدة بالأفكار». وتحاول التحليلات البنيوية المحضة اجتناب هذا العائق، لكن النحو التوليدي وتطوراته هو الذي تسامح بتجاوز هذه الإشكالية.

3. إن التعرف على نص لفكتور هيجو أو عارضته، يعني استعمال ملكة شعرية تضاف إلى الملكة اللسانية. فهناك بنيات عميقة وقواعد تحويلية خاصة بكل كاتب: فهي تمثل قواعد نحوية يتعلمها القارئ (أو لا يستطيع تعلمها، ومن هنا جاء رفض الشعر المعاصر مثلاً). فهو نحو خاص (أو أسلوب) من شأنه توليد الجملة النحوية للغة، وكذلك أنصاف الجمل التي لا يستطيع النحو العام إنتاجها.

إن النحو التوليدي، بتركيزه على التركيب وطابعه المركزي، وعلى سيرورة الإنتاج، قام بإخراج الأسلوب من المقابلة بين الدلالات الصريحة والدلالات الإيحائية التي سجن فيها. ومن جهة أخرى، فإن العمل المنجز حول مفاهيم مثل «الأدبية»، و«نص الكاتب»، و«القارئ»، أدى إلى إعادة بناء حقل الإبداع وقراءة الأعمال الأدبية.

4. إذا كان النص الذي هو ممارسة دالة، وليس «بنية مسطّحة»، بل «توليده الخاص»، فإن الأسلوب، باعتباره «مقاومة التجربة للممارسة المبنية للكتابة»، هو النص. فهو إذن خلق للمعنى. ولا تعد قراءة النص مجرد فك سلبي لرموزه، بل هي عمل يقوم بصياغة الدال، وإنتاج المدلول، ويمكننا بذلك أن نتجاوز - «في أحادية مادية ومطابقة بين الفكر واللغة» - ثنائية الشكل/ المعنى، والدلالة الصريحة والدلالة الإيحائية، وكل الثنائيات المتفرعة عنها: الفردي/ الاجتماعي، والكتابة/ القراءة. ولكي تصبح هذه النظرية ذات فاعلية حقيقية، يجب خلق نظرية لتوليد النص ونموذج الفاعل.

ثانياً: الأسلوبية:

1. يعرف شارل بالي الأسلوبية كما يلي: «هي دراسة أحداث التعبير الكلامية المنظمة من وجهة نظر محتواها العاطفي»، أي التعبير عن أحداث الإحساس بواسطة الكلام وتأثير الأحداث الكلامية في الإحساس». فالأسلوبية باعتبارها فرعاً من اللسانيات، تتمثل إذن في عملية جرد للإمكانيات الأسلوبية للغة (مظاهر الأسلوب) بالمعنى السوسيري، وليس في دراسة أسلوب كاتب ما، الذي هو «استعمال إرادي وواع لهذه القيم». إن هذا التعريف يجعل الأسلوبية مرتبطة بالإحساس، الذي يمكن تعريفه

كما يلي: «الإحساس هو تشويه للطبيعة سببه طبيعة الأنا الذي بداخلنا»، من ذلك الاستعارة التي هي موجودة لأنها تمكننا من جعل الذهن «ينخدع بالربط بين تمثيلين». كما أنها شبه تحليل «لطبيعة الأنا الذي بداخلنا»، الذي يرتكز على البلاغة، بوصفها فن الإقناع بالاستعانة بالإحساس، والذي انتقل من المنابر إلى الأدب المكتوب. أما اقتصار الأسلوبية على مجال اللغة، فإن العالم غوستاف غيوم يرفض ذلك، قائلاً: «ليس الكلام هو الذي يوصف بأنه ذكي، بل استعمالنا له».

2. تعرف الأسلوبية غالباً بأنها الدراسة العلمية لأسلوب الأعمال الأدبية، مع تبرير أول متمثل في الموقف التالي لجاكوبسون: «إذا مازال هناك بعض النقاد يشكون في كفاءة اللسانيات في مجال الشعر، فإني أظن أنهم اعتقدوا أن انعدام كفاءة بعض اللسانيين هو في الحقيقة قصور جوهري للسانيات نفسها... فاللساني الذي لا يلقي بالاً إلى الوظيفة الشعرية، أو الناقد الأدبي الذي لا يهتم بمشاكل ومناهج اللسانيات، يمثلان مغالطة تاريخية صارخة».

وفي مقابل أسلوبية تريد أن تكون دراسة علمية للأسلوب، يجب أن نطرح مجموعة من المشاكل النظرية. وأول مشكل هو موضوع الأسلوبية نفسها: فالأسلوب يبقى، في معظم الأسلوبيات المعاصرة، مستخرجاً بشكل تجريبي، حيث إن

الأسلوبيين هم الذين يحددون معيار الملاءمة pertinence. فخصوصية الموضوع وبحثه قد تكون مبررة، لكن يجب أن تكون مؤسسة بشكل علمي. فالأسلوبية، بالرغم من كونها مرتبطة باللسانيات، فهي مضطرة إلى أن تضع لنفسها منهجيات خاصة. ومن جهة أخرى، فبالنظر إلى ارتباط موضوعها بمفهومي الجمال والذوق، فهل يجب أن تتخلى عن هذا السؤال القيمي أم لا؟ وهل بإمكانها أن تحكم على قيمة نص معين؟

وبدون أن نقول مثل ما قال بيير غيرو P. Guiraud بأن «مهمة اللسانيات هي تأويل النصوص وتذوقها»، فإنه بإمكاننا أن نلاحظ مثله بأن اللسانيات – بعد انهيار البلاغة – أعادت الاتصال بالنحو القديم، الذي أنجب – منذ 2000 سنة خلت – النقد الأدبي؛ وهذا الاتصال بالأدب استرجعته الأسلوبية بفضل تطوراتها الخاصة، وبفضل ممارسة جديدة لدي الكتاب، الذين أصبحوا – منذ مائة سنة – ينظرون العمل الأدبي بوصفه كلاماً. ولكن يبقى علينا من جهة أخرى تحديد خصائص العمل الأدبي. فهو أحد موضوعات اللسانيات (باعتباره مظهراً من مظاهر لغة طبيعية ما)، وهو مغلق (محدود ومنته من الناحية البنيوية)، ويقيم مع المرجع علاقات خاصة.

3. بداخل الفرضية السوسيرية، كل نص ينتمي إلى مجال الكلام Parole لأنه عبارة عن خلق فردي، ولذلك فإن الأسلوب يعرف

بأنه عدول بالمقارنة مع معيار ما norme. فهو عدول عن الوضع أولاً (الذي نادراً ما كان يخالفه الكتاب في الماضي، ولكنه أصبح في الحاضر أكثر عرضة للمخالفة، كما هو الحال عند كينو Queneau وميشو Michaux)، وهو عدول عن مستوى غير معلّم من الكلام، وهو نوع من الاستعمال الوسطي و«البسيط»، وعدول عن أسلوب الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، والذي يشكل نوعاً من اللغة المتفق عليها بشكل مسبق (يمكن أن ندرس أسلوب راسين داخل أسلوب جنس التراجيديا). وفي كل الحالات، فإن الأمر يتعلق بدراسة «أثر أسلوبي داخل لغة معينة».

وبالإضافة إلى أن تكوين هذه المعايير (لغة بسيطة، أسلوب مأساوي... إلخ) قد تصل إلى عوارض محضة، وأننا هنا أمام بلاغة حداثية (حيث إن الأسلوب هو مجرد عملية تزيين)، فإن أسلوبية العدول هذه تدمر النص وترفض ممارسة الكتاب، فهي تعود إلى توجه أساسي «يجعل من الفرد دوماً ظاهرة عارضة» باسم معيار قد نسينا الكيفية التي كوّناه بها.

ويمكن أن نربط بأسلوبية العدول أعمال مايكل ريفاتير M. Riffaterre رغم أنه يرفض ذلك، حيث يقول «إن الرسالة تعبر والأسلوب يؤكد». إن هذه الأسلوبية ترتكز على تعريف الوظيفة الأسلوبية (وهو تعريف مغاير، وأكثر تعميماً للوظيفة

الشعرية عند جاكبسون)، كما ترتكز على نظرية الإعلام Théorie de l'nformation، وعلى المبادئ المنهجية للسلوكية من أجل إدراك الأثر الأسلوبي. «إن مهمة الأسلوبية تتمثل في تحديد رد فعل القارئ أمام النص، وإيجاد مصدر ردود الأفعال هذه في شكل النص. فالأسلوبي يعد قارئاً فوق العادة Archi lecteur، أي هو نوع من مجموع كل القراء، وهذا يعني أنه يعطي لنفسه ثقافة قصوى (قراءة النقود، المعجمات،.. إلخ) حتى يتسنى له الكشف عن الوحدات التي علّم بها الكاتب نصه. وبسبب انغلاقه، بجانب «القوانين المسبقة» (قوانين اللغة، وقوانين الجنس الأدبي) يضيف العمل قانوناً لاحقاً، قانوناً فوقياً surcodage (قانوناً إضافياً)، ودلالات إضافية تقوم القيم فيه بأدوار مختلفة. وبذلك، فإن العمل يخلق نموذجه المرجعي الخاص. إن هذا «القانون الفوقي» يحلل من جهة قابليته للتوقع: فكلما كان العنصر غير متوقع، كلما كان تأثيره في القارئ أكبر، هذا هو منهج الأسلوبية، الذي يستمد قيمته من تباينه عن سياق صغير Micro contexte (سياق أسلوبي قصير)، ومن علاقته مع سياق كبير (ويمثل مجمل المعطيات السياقية الحاضرة في ذهن القارئ)، هذه العلاقة التي تعدّل هذا التباين، بتضخيمه أو تخفيفه (عندما يكون الأثر مكرراً استمرار)، فيكون السياق كذلك مقنناً تقنيناً عالياً، ويملك في الأسلوب دوراً مماثلاً لدور المنهج. وهكذا، تبرز نماذج (أو موتيفات) أسلوبية.

يميل ريفاتير، بإضافة السياق إلى الآثار الأسلوبية، إلى اعتبار النص كله أثراً. وهذا هو موقف الأسلوبيين الذين يلاحظون بأن النظام والخطاب يتطابقان مع النص، بسبب انغلاقه، ويعدّونه لهجة، تعود إلى دراسة بنيوية خاصة. فالعمل الأدبي ليس «لغة، بل هو كلام مكون من إيحاءات (فالكلام الإيحائي ليس لغة: حيث إن مستوى التعبير فيه مكون من مستويي المحتوى والتعبير في الكلام الصريح)، فهو كلام يعد أحد مستوييه – وهو مستوى التعبير – لغة» (يالمسلاف). فالنص يجب أن يكون أولاً موضوع تحليل لساني يستخرج وحدات اللغة التي تقوم بتكوين وحدات المستوى الثاني (أو الإيحائية). ليس هناك تشاكل Isomorphisme بين المستويين، حيث إن عدة وحدات لسانية يمكن أن تكوّن وحدة إيحائية (فالأفعال المنصرفة في الماضي المنقطع تكوّن وحدة إيحائية قد يكون مدلولها: «أدب»)، وفي المستوى الثاني، فإن السيميائية تعوض اللسانيات، والأسلوبية تقترب من السيميائية: «إن الإجراءين الدلالي والأسلوبي ليسا إلا مظهرين من عملية وصف واحدة» (غريماس). فمصطلح الإيحاء لم يستعمل بمعنى «الإيحاء الدلالي» المرتبط بالأسماء بواسطة عدة عناصر (تاريخ، وعادات، وتجارب شخصية)، لكنه يحدد علاقة النظام المزدوج للغة والنص، حيث إن الإيحاءات الدلالية للمستوى الأول هي عناصر مكونة للوحدات الإيحائية connecteurs. فمثلاً، تعد الدلالات

الإيحائية (في المستوى الأول) للجلافة المحتواة في كلمات خنزير وأبله في رواية «إجابة على عملية اتهام» لفكتور هيجو، وحدات مكونة لوحدة إيحائية، يعد مدلولها إدماجاً في الشعر أو أسلوباً شعرياً جديداً.

غير أن هذا النموذج، بالرغم من أهميته النظرية (فهو يبرز النص بوصفه بنية مزدوجة، ويفتح - بذلك - المجال لتعدد القراءات) فهو يبقى ذا قدرة إجرائية ضعيفة. ومن جهة أخرى، فإن مفهوم الإيحاء لم يحظ بالإجماع. وأخيراً، لم يقدم أي إجراء للتعرف على الوحدات الإيحائية (وهي العناصر التي تعطي النص أبعاده الإيحائية)، وبذلك نجد أنفسنا أمام النص لا نملك سوى ذاتيتنا subjectivité.

4. وتنظر نظرية النحو التوليدي إلى النص باعتباره لهجة، ولكن هدفها هو إيجاد البنيات العميقة والتحويلات التي كانت السبب فيها. يجب إذن وضع نموذج الكفاءة والأداء الخاص بالنص، وهو منحرف عن بعض مظاهر الكفاءة العامة، ومشابه لها في مظاهر أخرى، مما يفسر قدرة القارئ على فهمه (أو رفضه). ويكون الأسلوب - حينئذ - هو الطريقة الخاصة لنشر جهاز اللغة التحويلي. ويمكن وضع علاقات بين هذه الخصائص النحوية والأحكام الجمالية. فالقصائد التي لا تختلف جملها عن جمل اللغة العامة إلا في مستوى البنية السطحية تعد قصائد

«رديئة». كما يوجد هناك مستويات من الصحة النحوية grammaticalité، يمكن أن نتصور وضع «سلّم الشعرية» poéticité، مرتبط بنسبة تعقيد التحويلات المقصودة. فالنحو التوليدي يفتح، إذن، آفاقاً واسعة في مجال الأسلوبية، حيث تتكون نماذج بإمكانها أن تكشف عن الجمل، ولكنها غير خالية من المعنى.

5. وبعد أن أدخل النحو التوليدي قدرة الخلق، يمكن أن نعرض شهادة الكتاب المحدثين الذين يعد الكلام عندهم مادة للتجريب والاختبار، والعمل الأدبي هو عندهم إنتاجاً، أو واقعاً معيشاً، أو علاقة مع العالم، أما الشعر فهو منهج حياة (عند تزارا Tzara)، وهو فعل الـ «الأنا»، الذي أعاد فيه النظر كل من التحليل النفسي وعلم الاجتماع، منذ أن اعتبر ريمبو Rimbaud أن «الأنا هو الآخر»، أي أنه أكثر تعقيداً من الفاعل عند التوليديين. ففي عملية القراءة/ الكتابة، لا يعتبر النص المولد génotexte (البنية العميقة للنص) الذي يقوم المحلل بإعادة بنائه انعكاساً للنص الظاهري phénotexte (النص مثلما تبرزه القراءة الساذجة)، بل إنه «يشتغل بواسطة أصناف لسانية تولّد مقاطع دالة» (كريستيفا).

وإذا كانت القراءة هي التي تعيد دوماً بناء النص الظاهري، فإنه يتم شجب طابعها التجريبي، وفي الآن نفسه تتشكل ممارسة جديدة ومفهوم جديد، هو مفهوم الكتابة –

القراءة: «وهي قراءة تهدف إلى تحويل – داخل النص وبواسطته – فكر استهلالي منقطعة إلى فكر الوحدة عند سيرورة الكتابة. فهي شكل من أشكال المعرفة، وإجراء للخاصية العلمية scientificité. وتقابل القراءة الأدب (وهي كتابة تعيد النص إلى أصناف ذات وجود مسبق) القراءة الجوهرية، التصنيفية؛ إنها شكل من الوعي، وانعكاس للممارسة الاجتماعية. فكل قراءة هي إما كتابة، وإما أدب» (ميشونيك).

هناك مفاهيم أخرى ضرورية لتشخيص مجال ازداد اتساعه، وخصوصاً في مجال الأدبية، وهي: «خصوصية العمل بوصفه نصاً، مما يحدده كفضاء أدبي موجه، أي أنه تشكيل من العناصر المحكومة بقوانين نظام ما. وهي تقابل الكلام اليومي بوصفه فضاءً مفتوحاً، ومبهماً، ذلك أن انتظامه محل مراجعة دائمة» (ميشونيك). وبذلك، فإن الأحكام القيمية التي يمكن للبنيوية أن ترفض إطلاقها، بسبب انعدام المعايير، تصبح ممكنة. «لقد مات الكاتب الذي يتحدث عن الوضع... فالأدب التحتي موجود في الإيديولوجيا بالمعنى الواسع (إيديولوجية الناس، مثلاً) في حين أن العمل ينبني ضد إيديولوجيا معينة» (ميشونيك).

ومن وجهة النظر هذه، فإن إدراك الأسلوب يجد نفسه مرتبطاً بمجموعة من العمليات تتجاوز الإطار الشكلي للنص

الذي يتجاوز الحياة، والعالم، والإيديولوجيا. هذا التجاوز الذي يجد تفسيره في توسيع مصطلح الأسلوب ليصل إلى الكلام العادي، وهذا التوسيع يتطلب تدقيقاً فلسفياً للمصطلح.

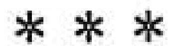
6. في كتابه «مدخل إلى فلسفة الأسلوب»، تبرز غرانجير Granger مفهوم الأسلوب خارج الأدب، باعتباره نتيجة لعمل. «إن الانتقال من عديم الشكل إلى المبنين structuré، لا يمكن أن يكون أبداً نتيجة لفرض شكل جاهز قادم من الخارج.. فكل عملية بناء هي نتيجة عمل يربط بين شكل ومحتوى الحقل المدروس ويثيرهما»: ويكون الأسلوب هنا الحل الفردي للصعوبات التي يواجهها كل عمل بناء، فهو الفردي باعتباره جانباً سلبياً للأبنية. فالأسلوب حاضر في كل التراكيب العلمية. ويمكن أن نفكر هنا في أسلوبية عامة، نظرية الأعمال الأدبية، تجد مكانها بين الإبستمولوجيا والنظرية الجمالية.

وفي مجال الأدب، فباعتبار أن البناء اللساني للواقع المعيش هو عمل معين، فإن الأسلوب يولد من الانفصال بين الأبنية والدلالات، حيث إن الدلالة هي ما يفلت من البنينة الظاهرة، أو الفضلة، أو نوع من الدلالة الإيحاء، تقوم القراءة بتشكيله في وضع لاحق. فالأسلوب غير موجود داخل البنية (الوضع المسبق). فالمفهوم وجد نفسه، إذن، منقولاً من البنية إلى العمل، إلى الكتابة، وإلى فعل القراءة (التي هي كذلك عملية

بنينة)، مما يجعله ينجو من التحديد الذاتي، أو السلوكي المحض.

وإذا كان جزء من المشكل يبدو قد وجد حلاً على المستوى النظري، فإن التطبيق مازال متعثراً، وبدأت ضبابية جديدة تغطي الحدود بين الأسلوبية والسيميائية والأدب.

7. يوجد نموذج أسلوبي تحاول المدرسة التعريف به واكتسابه، وهو مرتبط بتصور معين للإنسان والمجتمع: من هذه الزاوية، تسمح دراسة مواضيع الإنشاء التي ينجزها التلاميذ من استجلاء معالم هذا النموذج. كما أن هناك نموذجاً للخطاب الأسلوبي، نوعاً من الملفوظ - الشبكة، ويتمثل التعلم في فهم وإعادة بناء - داخل موضوع الإنشاء - القصة التي تربط صنفاً من المجردات (السخرية، الحزن) بصنف من الملموسات (الكتّاب)، أي أن الأمر يتعلق بتشكيل خصوصية معينة في شكل قاعدة كلية بحسب إيديولوجية معينة.



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ۱۳۹۱ش/كانون الأول ۲۰۱۲م
صص ۷۷ ـ ۹۹

الأسلوب والأسلوبية وعناصر الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم

علی حاجی خانی*

الملخص

يشـــمل الأســـلوب فی نظر القدماء والمعاصرين الناحيتين المعنويـــة واللفظية، كما أن هناک أنواعا مختلفة من الأســـلوب عالجها القدماء والمحدثون سواء فی ذلک الغربيون والمسلمون. بالإضافة إلی ذلک فإن مفاهيم الأسلوب ومعانيه مختلفة فی المنظور الغربی والإســـلامی. فهناک العديد من التعاريف قدورد فی الكتـــب المرتبطة بالموضوع، ولا يخفي أن للإسلوب عناصر مختلفة من منظور المدارس الغربية ومن المنظور الإسلامی. ولكن العناصر الإســـلامية للإسلوب لم يتم التعريف بها من قبل بشكل واضح منهجی من خلال الآيات القرآنية المباركة.

يتناول هذا المقال الأســـلوب الأدبی وعناصره وآراء القدماء فی ذلک بالإضافة إلی الأسلوب ومعانيه من منظور المدارس الغربية المعاصرة وذكر الفوارق الرئيسة بين المواقف العلمانية والإسلامية فيما يتعلق بعناصر الأسلوب الأدبی، ومن جملتها الفطرة والنية والإيمـــان والتوحيد والعقل والعاطفة والشـــعور والموهبـــة والميول والرغبات وكذلک دور المســـؤولية فی هذا الأدب مســـتعينا بالمنهجـــين التوصيفی والتحليلی مع الاستشهاد بالآيات القرآنية كما تطلب الأمر ذلک.

الكلمات الدليلية: الأســـلوب الأدبی، الأســـلوبية، العناصر، الإســـلامی، القرآن الكريم.

---

*. جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. (أستاذ مساعد). hajikhan1347@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ۱۳۹۱/۶/۲۰هـ. ش   تاريخ القبول: ۱۳۹۱/۱۰/۲۲هـ. ش

المقدمة

استخدمت كلمة الأسلوب في الآداب العربية القديمة للدلالة على تناسق الشكل الأدبي، واتّساقه، في كلام البلاغيين حول إعجاز القرآن الكريم، وأقدم من استخدم هذه اللفظة كان الباقلاني في كتابه المسمي بإعجاز القرآن. فقد أوضح أنّ لكل شاعر أوكاتب طريقة يعرف بهاوتنسب إليه. ومثلما يتعرّف المرء على خط صاحبه إذا وضع بين خطوط عدة، فإن القارئ البصير بالشعر أو النثر يتعرّف على أسلوب صاحبه. (خليل، ١٩٩٧م: ٢٦)

وقد كثرت آراء القدماء من العلماء المسلمين حول الأسلوب من عبدالقاهر الجرجاني وابن خلدون وغيرهما من العلماء، كما أن هناك آراء متعددة حول الأسلوب عند العلماء الغربيين القدامى خاصة عند أرسطو، كما كثرت الآراء عند المعاصرين في موضوع الأسلوب. وقد تنوعت الأساليب، وذكرها الأدباء من جملتها الأسلوب البسيط والمعتدل والجزل، كما أن هناك الأسلوب العام والأسلوب الفني وغيرها من الأساليب التي تناولتها الكتب المتعلقة بالأسلوب.

ولايخفى أنّ هناك علاقة بين الأسلوب والأسلوبية إذ يرى البعض أن الأسلوبية هي علم الأسلوب، وهي دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير وهي بذلك أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث. (أحمد سليمان، ١٩٩١م: ٩) إن للأسلوب عناصر متعددة تختلف باختلاف رؤى الباحثين. فهي ليست واحدة عند العلمانيين والمسلمين.

يهدف هذا البحث إلى إظهار عناصر الأسلوب الأدبي الإسلامي من خلال الآيات القرآنية الكريمة التي تميّز الأسلوب الإسلامي عن غيره وهي كثيرة. حاول الباحث تسليط الضوء على أهمها بذكرها وتدعيم الفكرة بالآيات التي يفهم منها هذا الأمر. وقد سبق هذا البحث بعض الدراسات والبحوث التي تناولت جوانب من هذا الموضوع ومن جملتها كتاب "علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته" لصلاح فضل، وكتاب "الأدب الإسلامي، إنسانيته وعالميته" لعدنان النحوي، وكتاب "الأسلوبية ونظرية النص" لإبراهيم خليل، ثم كتاب "الأسلوب، دراسة بلاغية لأصول الأساليب الأدبية" لأحمد

الشـــائب، وأخيرا مقالة تحت عنوان "الأسلوبية العربية والبلاغة العربية" لبندر مبارك السنانى.

غير أن الباحث على الرغم من اســتفادته من هذه الدراسات فأنه حاول الربط بين الموضوع والقرآن الكريم من خلال الاستشــهاد بآيات وجدها مناسبة للفكرة التى أراد إثباتها كعنصر من عناصر الأسلوب الأدبى والمجال هذا مجال خصب يتطلب الكثير من البحوث والدراسات لإكمال المسيرة ووضع القواعد الثابتة للموضوع.

الأسلوب لغة

الأســـلوب فى اللغة «الطريق ويقال سلكتُ أســـلوب فلان فى كذا: طريقتَهُ ومذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب فى كتابته، والأسلوب الفنُّ. يقال: أخذنا فى أساليب من القول: فنونٍ متنوعةٍ.» (إبراهيم، عبدالحليم، عطية، خلف الله، ١٤٠٨ق: ١٤٤)

يقول ابن منظور فى لسان العرب: «يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهوأســـلوب، قال: والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب. يُقال: أنتم فى أسلوب سوءٍ ويجمع الأســـاليب. والأسلوب الطريق نأخذ فيه والأسلوب بالضّم الفن. يقال أخذ فلان فى أساليب من القول أى أفانين منه، ويقال: إنّ أَنْفَه لَفى أسلوب إذا كان متكبرا.» (ابن منظور، ج٦، ١٩٨٨م: مادة سلب)

يقــول صاحب القاموس المحيط: «الأســـلوب: الطريق وعنق الأســـد والشـــموخ فى الأنف.» (الفيروزآبادى، ١٤١٩ق: مادة سلب)

وقد جاء فى تاج العروس: «الأســـلوب بالضّم: الفن يقال: أخذ فلان فى أساليب من القول، أى أفانين منه. الأسلوب عُنُق الأسد، لأنّها لاتُثنى.

ومن المجاز: الأســـلوب الشـــموخ فى الأنف، وأنّ أنفه لفى أســـلوب إذا كان متكبرا لايلتفت يمنة ولايسرة.» (الزبيدى، الحسينى، الغرباوى، ج٣: ١٩٦٧ق: مادة سلب)

الأسلوب اصطلاحا

قد جعل عبد القاهر الجرجانى من كلام الباقلانى الســـابق عن الطريقة والأســـلوب كلاما علي النظم الذى هو أشمل وأعم دلالة من الأسلوب. ولكنه استعمل كلمة الأسلوب

فى غيرموضع، ويعرّفه بقوله: «الأسلوب : الضرب من النظم والطريقة فيه.» (الجرجانى، ١٩٨١م: ٣٦١)

والجرجانى فى هذا التعريف لايبتعد عن مفهومه للنظم، بل إنّه يطابق بينهما بوصفهما ممثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية القائمة على الاختيار الواعى، من حيث إمكانية هـذه التنوعات فى أن تصنع نسـقا وترتيبا من خلال الاحتمـالات النحوية القائمة فى بنيـة الجملة، لأنّ توالى الألفاظ فى النطق لايصنع نسـقا أبـدا وإنما يصنعه قصد المبدع إلى التأليفـات بأسـلوبها الذى يميزها، والـذى يربط غالبا بالغـرض العام من الكلام، فالأسلوب يقترن بالطريقة التى تألّف عليها الكلام.

وفى الحقيقـة تكلم عبد القاهرعن شـىء آخر هو «النسـق» و»الصّورة»، وتحدّث بالتفصيل عن المجاز والاستعارة وتمثيل الحسّيات، وأسلوب التقديم والتأخير، ومباحث الفصل والوصل، وتأثيركلّ من هذه الأساليب فى الدلالة والمعنى.(خليل، ٢٠٠٢م: ١٣٨)

أمّـا إبن خلـدون فيقول إن «الأسـلوب هو عبارة عـن المنوال الذى تنسـج فيه التراكيـب أو القالـب الذى تفرغ فيه، وهو يرجع إلى الصـورة التى ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشـخاصها وهى الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربىّ.» ثم يقـول: «إنَّ هذا المنوال أو القالب، بعد أن ينتزع صورته الصحيحة نحوا وإعرابا وبيانا، هو يتسّع بالحصول الوافى بمقصود الكلام و... .فإنّ لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه علي أنحاء مختلفة.» (ابن خلدون، ١٣٢٧ق: ٦٦٦)

يشير الزرقانى فى كتابه «مناهل العرفان» إلى مفهوم الأسلوب فى اصطلاح البلاغيين قائلاً:

«هـو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعانى قصد الإيضاح والتأثير، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعانى، فأسلوب القرآن هو طريقته التى انفرد بها فى تأليف كلامه واختيار ألفاظه.» (الزرقانى، ج٢: ١٤٠٨ق: ١٩٩)

يقول أحمد حسـن الزيات «إنّ الأسـلوب هو طريقة خلق الفكـرة... وإبرازها فى الصورة اللفظية المناسبة.» (الزيات، لاتا: ٦٢)

لكن أحمد الشـايب فيحدّدهُ بأنّـه «طريقة التفكير والتصوير والتعبير.» (الشـايب،

۱۹٤٥م: ٤٦)

وهكذا نري أنّ الأســلوب فی نظــر القدماء والمعاصرين يشــمل الناحيتين المعنوية واللفظية جميعا.

أنواع الأساليب

هناک أنواع مختلفة من الأساليب يعالجها القدماء والمحدثين. أمّا الغربيون منذ اليونان إلی اليوم فيميزون بين ثلاثة أنواع من الأساليب وهي:

۱. الأسلوب البسيط أو السهل.

۲. الأسلوب المعتدل أو الوسيط.

۳. الأسلوب الجزل أو السامي.

وهو التقســيم الذی يربط هذه الأساليب بالموضوعات التی يعالجها الخطاب اللغوی وخاصة الخطاب الأدبی. ولذلک هم يقولون فی الأســلوب الأول البسيط أو السهل، إنّه يصلح للرســائل والحوار، وفی الثانی المعتدل أو الوسيط، إنّه يصلح للتاريخ والملهاة، فی حين أن الأســلوب الثالث، الجزل أو الســامی يصلُح للمأساة إلا أنّ هذا الرأي خلافی، بدليل أن الأنواع الأدبية الحديثة كالرواية والمسرحية الإجتماعية تستهلک عدة أساليب تظل فيها ناجحة. (السنان، ۲۰۰۹م: WWW.merbad.net/vb/showthread.php)

وهناک تقسيم آخر خاص، بالنظر إلی الظواهر الأسلوبية والتحليل الدقيق لجزئيات العمل الأدبی واكتشــاف العلاقات بين هذه الجزئيات، ويمكن علي ضوء ذلک تقســيم الأسلوب إلی ثلاثة أنواع:

۱. الأسلوب العام.

۲. أسلوب العناصر الفنية.

۳. أسلوب النثر والشعر.

أمّا الأســلوب العــام، فهو الذی يجمع بــين العوامل والعناصر الفنيــة ليجری بينها التفاعل.

وأسلوب العناصر الفنية، هو الأسلوب الخاص ببناء كل عنصر وتحديد دوره.

وأسـلوب النثر والشـعر، يميّز بين أسـاليب النثر وأسـاليب الشـعر وأساليب سائر الأجناس الأدبية، ذلك لأن للشـعر أساليب خاصة متميزة من أساليب النثر. وأساليب الشـعر يفرض تميّزها الوزن والقافية. فالوزن والقافية يتطلبان أسـلوبا خاصا، فتنساق الألفاظ لتأخذ مكانها العادل فى التعبير الفنى، ولتسـاهم فى إقامة الوزن الشعرى وبناء القافيـة، وحركة الألفاظ هـذه فى رعاية الموهبة والعقيدة، تبنى تعبيرهـا الفنّى المتميّز، وتتفاعل مع الموضوع وسـائر العناصر لتبنى الأسـلوب الشـعرى أو النثرى. (النحوى، ۱۹۹۹م: ۲۸٦-۲۸۷)

الأسلوب ومعانيه من منظور المدارس الغربية المعاصرة

يشـير الدكتور صلاح فضل إلى الجذور اللغوية لكلمة "أسلوب" فى اللغات الأروبية قائلا: «لقد اشـتقت كلمة "أسـلوب" فى اللغات الأروبية المعروفـة من الأصل اللاتينى "stilus" وهـو يعنى "ريشـة" ثم انتقل عن طريق المجـاز إلى مفاهيم تتعلق كلها بطريقة الكتابـة؛ فارتبط أولا بطريقـة الكتابة اليدوية، دالا علي المخطوطـات، ثم أخذ يُطلق علي التعبيرات اللغوية الأدبية؛ فاسـتُخدم فى العصر الرومانى -فى أيام خطيبهم الشهير "شيشيرون"-كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة؛ لامن قِبَل الشعراء، بل من قبل الخطبـاء والبلغاء، وقد ظلت قذه الطبيعـة عالقة إلى حدما بكلمة "style" حتى الآن فى هذه اللغات إذ تنصرف أولا إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق.

ولما كانت الأعمال الأدبية تختلف أساسـا عن الخطابـة واللغة المنطوقة، فإن تعلق مفهوم الأسـلوب بها يشـير إلى بعض الخواص الكلامية فيها.ويري بعض الباحثين أن اشـتقاق الكلمة مـن أصل لاتينى -لا إغريقى-كما هي الحـال فى معظم المصطلحات البلاغية الأخري له أهمية خاصة، فأرسـطومثلاً يستخدم «lexis» أى لغة أوكلمة مقابل "Taxis" أي "نظام" التى تترجم عادة بقول أو أسلوب، لكن كلمة "Stylos" تعنى فى اللغة الإغريقية "عمودا"، ومن هنا جاءت تسـمية زاهد متصوف مثل "سيميون" "الأستيليتا" إذ كان يعيش علي عمود قديم تقشفا وزهدا.أمّا شكل كلمة "style" فى اللغة الإنجليزية، بـدلا مما كان ينبغـى أن تُكتَب به "stil" فمبنى علي أسـاس توهـم الأصل الإغريقى،

لامطابقة الأصل اللاتینی الحقیقی کما یقول قاموس "أوکسفورد". (فضل، ۱۹۹۸م: ۹۳)

وهناک تعاریف مختلفة للأسلوب عند أصحاب المدارس المختلفة الغربية المعاصرة التی تدرس الأسلوب والأسلوبية معاً،حسب تصوراتها واعتقاداتها، وفيما يلی بعض هذه التعاريف:

يقول "شوبنهاور": «الأسلوب هو مظهر الفكر.» (عياشی، لاتا: ٣٤)

يقول"فلوبير": «الأسلوب وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء ويُتصوّر الأسلوب بالأثر الذی يتركه.» (المصدر نفسه: ٣٥)

يقول "ستاروبنسکی": «الأسلوب إعتدال وتوازن بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل، أو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة، فيكون حلا وسطا بين الحدث الفردی والشعور الجماعی.» (المصدر نفسه: ١٤٧)

يقول "ريفاتير": «الأسلوب هو فُرادة النصّ.» (المصدر نفسه: ١٥٣)

ويقول "بييرجيرو": «إنّ كلمة أسلوب إذا رُدّت إلى تعريفها الأصلی، فانّها طريقة للتعبير عن الفكر.» (المصدر نفسه: ٣٧)

ويقول "بوفون": «الأسلوب هو الرجل.» (المصدر نفسه: ٣٤)

وأمّا الدكتور منذر عياشی مضافا إلى هذه التعاريف للأسلوب، فيشير إلى تعاريف أخري مطروحة من أصحاب هذه المدارس منها: «الأسلوب حدث لغوی من غير اتفاق.» (المصدر نفسه: ١٢٢)

«الأسلوب نظام لنصّ مخصوص لايُقبل القياس عليه.» (المصدر نفسه: ١٠٤)

«الأسلوب جزء من القراءة.» (المصدر نفسه: ٢٠١)

«الأسلوب جزء من المكتوب.» (المصدر نفسه: ٣٧)

«الأسلوب خطاب لايعترف بنظامه الخاص.» (المصدر نفسه: ١١٦)

«الأسلوب لغة تخلق نظامها بعد أن لم يكن وتتحلّي به.» (المصدر نفسه: ١٠٤)

«الأسلوب نظام غير معيارى يؤسس اللغة علي خلاف القاعدة ولايعطى للنسق الذی يستخدمه ثَباتا قاعديّا ولاقوة معيارية.» (المصدر نفسه: ٩٨)

يشير الدكتور فتح الله أحمد سليمان إلى تعريف آخر للأسلوب، لايخرج عن

التصورات التي عُرِضت قبله وهو: «الأسلوب يعبّر تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبه بل ويعكس أفكاره ويظهر صفاته الإنسانية، وهذا التعريف من زاوية ما يسميه المنشيء.» (أحمدسليمان، ١٩٩١م: ٩)

ثمّ يقدم تعريفا آخر من زاوية النص الذى يعتمد على ثنائية اللغة، الثنائية التي تقسم اللغة إلى مستويين، مستوي اللغة وبُنيتها الأساسية، ومستوي الكلام. والمستوي الثاني -مستوي الكلام- ينقسم إلى قسمين آخرين: الاستخدام العادى للغة والاستخدام الأدبي.» (المصدر نفسه: ١٠)

كما مرّ فى التعاريف السابقة فالأسلوب هو النظام، خطاب الرجل والشكل واللغة والتعبير عن شخصية صاحبه وجزء من القراءة أو ليس جزءا من القراءة، بل من الكتابة وفرادة النص واختيار وحدث لغويّ وحدث فكرى ومن الطبيعي أن تتولّد من كل تعريف اتجاهات مختلفة.

العلاقة بين الأسلوب والأسلوبية

ممّا لاشک فيه أنّ الأسلوب وما يعادل هذه الكلمة فى اللغات الأخري موغلة فى القدم فى مفهوم الإنسان ولغته ونشاطه فى مختلف ميادين الحياة، فهنالک "أسلوب" لكل نشاط، فمثلا أسلوب فى الكتابة والخطابة والقراءة وأسلوب فى التفكير وأسلوب فى الإدارة والسياسة ونحوها.

أمّا "الأسلوبية" فهي مصطلح حديث يَدرس "الأسلوب" فى اللغة حين يُمارسه الإنسان كلاما ينطق به أو يكتبه، فإذن تمتدّ الأسلوبية امتداد اللغة والأسلوب.

يقول الدكتور منذر عياشي: «... ومادامت اللغة ليست حكرا علي ميدان إيصالى دون ميدان، فإن موضوع الأسلوبية ليس حكرا -هو أيضا- علي ميدان تعبيرى دون آخر.» (عياشى، لاتا: ٢٩)

ويقول الدكتور عدنان على رضا النحوى : «والأسلوبية هي "علم" كما يراها بعض الدارسين الغربيين، أو هي "نقد" أو "فلسفة" أو "نهج"، كما يراها آخرون تقترن دائما بالأسلوب. فحيثما وجد أحدهما وُجد الآخر، فإذن "الأسلوب والأسلوبية" (style and stylistic) متلازمان.» (النحوى، ١٩٩٩م: ١٥٤)

يبدو مما سبق أنّ "الأسلوب" مفردة مستعملة فی ميادين مختلفة عند القدماء ومنها الأدب، أما "الأسلوبية" فمصطلح حديث يدرس الأسلوب فی اللغة حين يمارسه الإنسان كلاما ينطق به أو يكتبه، فإذن تمتد الأسلوبية امتداد اللغة والأسلوب كما أشير.

ويبدو أنها ولو لم تكن مستعملة عند القدماء، ولكن كلّ كاتب أو شاعر أو خطيب قديم يعرف بأسلوبه الخاص فی نثره أو شعره أو خطابته، وإذن ليس مفهوم الأسلوبية إلا العلم بالأسلوب بغضّ النظر عن العوامل التی طرحت فيها فی اتجاهاتها اليوم.

أمّا الدكتورأحمد سليمان فيعتبر الأسلوبية أحد مجالات نقد الأدب قائلا: «الأسلوبية علم الأسلوب وهی دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير وهي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا علي بنيته اللغوية دون ماعداها من مؤثرات اجتماعية، أو سياسية، أو فكرية، أو غير ذلک. والأسلوبية هي أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة فی العصر الحديث.» (أحمد سليمان، ١٩٩١م: ٩)

ويری الدكتور صبری مسلم: «إذا قلنا علم الأسلوب، فإنّنا نقترب من الأسلوبية حد الترادف، لأن الأسلوبية فی بعض وجوهها متأثرة بالمنطق العلمی والنسق المنهجی، وهما من معطيات هذا العصر الذی يهيمن فيه العلم علي كل شيء، ومن ذلک إنه يخضع الأسلوب للرؤية النهجية.» (صبری، ٢٠٠٩م: www.26sep.net)

كما يتضح من القولين السابقين فإن الآراء حول تقديم تعريف عن الأسلوبية وعلاقتها بالأسلوب قدتتفاوت بين الأدباء غير أنّ هناک أشياء تجمع بين هذه الآراء كما هو واضح فی الرأيين السابقين.

الافتراق الرئيسی بين المواقف العلمانية والإسلامية فی الميدان الأدبی

ومن المواضيع الهامة التی تستحق الدراسة، تفكيک المواقف الغربية العلمانية والإسلامية بالنسبة للأسلوب والأسلوبية.

ومما لاشک فيه أن هنالک منهجين مختلفين كلّ الاختلاف من حيث النظر والتصوّر للكون والحياة والإنسان وكذلک للغة ودورها، ومن ثمّ للأدب ومهمته ودوره، وأن كل تصوّر من هذين التصورين يقود إلی تصور خاص به بالأسلوب والأسلوبية.

وأهمية هذا الموضوع فى واقع المسلمين اليوم تبرز حين تسلّل الفكر العلمانىّ إلى العالم الإسلامى بكل أوجه نشاطه السياسىّ والاقتصادى والاجتماعى، وكذلك الأدبى بميادينه المختلفة وكذلك دور اللغة ومنزلتها.

بتصفح صفحات التاريخ، يظهر جليا أن هذه الفكرة ظهرت بعد الثورة الصناعية والتطور العلمى ظهورا فى مسمَّيين اثنين "العلمانية" بفتح العين مردافها "secularism" أى عزل الدين عن الحياة فى جميع ميادينها، والنظر إلى الحياة نظرة مادية كاملة وهي مأخوذة من كلمة "العَلْم" بمعنى العالَم وما حواه بطن الفلک و"العِلمانية" بکسر العين مردافها "scientism" من كلمة "العِلم" بمعناه البشرى وإخضاع كل شيء لعلم الإنسان وتجاربه، وكلاهما يدعو إلى عزل الدين عن ميادين الحياة، وعزل تصوّر الدار الآخرة والإيمان والتوحيد. (النحوى، ١٩٩٩م: ١٠)

ولقد طرحت "العَلمانية" أو "العِلمانية" تصورات مادية مختلفة فى الفلسفة والفكر والأدب والنقد ومختلف ميادين الحياة.

لقدكان من أبرز معالم هذه الاتجاهات أنّها اتجاهات مادية، تعزل الموضوع عن كل ما لايرتبط به ارتباطا ماديا، وتعزل الموضوعات كلَّها عن "الغيب" وعن الدار الآخرة وعن الإيمان والتوحيد، وأخذت تعتبر العقل البشري مصدر كلّ فكر، والعلمَ الذى تبلغه هو الأساس الذى تقوم عليه الحياة، وكلّما بلغ الإنسان نجاحا جديدا فى علم جديد، كان يغمره الفرح بعلمه هذا، وينسيه ضرورة التأمل الأوسع فى الكون. وهذه الأوصاف تذكّرنا بالآية الشريفة التالية: ﴿فلمّا جاءَتهُم رُسُلُهم بالبَيّنات فرِحوا بما عندَهُم مِن العِلم وحاقَ بهم ما كانوا به يستهزؤونَ﴾ (غافر: ٨٣)

وعندما عزلت العلمانية "الغيب" عن الحياة الدنيا وعن جميع ميادينها وجدت نفسها أَمام تنافضات كثيرة تبدولها، ووجد العلمانيون أنّهم كلّما نجحوا فى حل مشكلة واحدة ظهرت أمامهم مشاكل جديدة، لم تكن ظاهرة ولم تكن تخطر ببالهم.

وكلّما سار الإنسان فى هذا الكون مسافة امتدت أمامه آفاق أبعد وأوسع، وكأنّما لم يَسِرْ إلا خطوات قليلة فى مسافات لامتناهية.

ومن المعالم البارزة الأخري لهذه الاتجاهات المتأثرة بالعلمانية، هي الرغبة فى

إخضاع كل شيء للعلم، أو لما يسمونه "علما" وكان من بين ذلک الأدب، ومايتصل به.

يري الدكتور عدنان النحوى كل مذهب من هذه المذاهب ردّ فعل للمذهب السابق، إذ يقول: «وحين نطالع هذه المذاهب، نجد أن هنالک خصائص واقعية تساعد علي فهم المذاهب والأحداث. فمن أهم هذه الخصائص أن كلّ مذهب كان يأتی ردّ فعل للمذهب السابق، ويمهّد فی الوقت نفسه لظهور مذهب جديد كردّ فعلٍ له. وسبب ذلک هو أن معظم الفلاسفة ورجال الفكر والأدب نفضوا أيديهم من "الغيب" والدار الآخرة، وحقائق الإيمان والتوحيد. واعتمدوا التصورات البشرية التی لاتستطيع إلا أن تأخذ بجزء من الحياة.» (المصدر نفسه: ۲۰)

أهمّ العناصر المتعلقة بالأسلوب الأدبی من القرآن الكريم

مما لاشک فيه، أن لكلّ أدب عناصره التی تبنيه وتبنی جماله ونهجه. فما هو الأسلوب الأدبی من منظور القرآن الكريم؟ ولكی ندرس هذه العناصر فی الأسلوب الأدبی من منطلق القرآن الكريم لابد من وقفة مع الأديب المنتج الذی يبدع هذا الأدب فهو الركن الأساسی فی هذه العملية.

إذن يمكن أن نقسم هذه العوامل فی مجموعات منها العناصر المتعلقة بالأديب المنتج وفطرته وذاته وآثارها الظاهرة فيه من إيمان وتوحيد، ونيّة وفكر وعاطفة، وموهبة وغير ذلک، والتفاعل الذی يتمّ بينها فی فطرة الأديب والعناصر الخارجة عن الأديب والمؤثرة فيه كالبيئة والنشأة وتاريخها، والواقع الذی تولّد فيه الموضوع والنص من مكان وزمان وأحداث وما يترک ذلک من آثار فی النفس والفطرة.

أما الدكتور النحوی فلا يكتفی بإعطاء الدور الأساسی للأديب فحسب، بل يولی اهتماما كبيرا بالنص الأدبی كجزء آخر من عملية الإبداع حيث يقسم العناصر المتعلقة بالنص إلی الصياغة الفنية، الموضوع الفنّی والفكرة الموحية، والجنس والشكل الأدبی والأسلوب. (م.ن: ۲۵۷)

فيما يلی يُدرس دور كل واحد من هذه العناصر ومدي تأثيرها فی الأديب مستندا إلی الآيات القرآنية.

١. الفطرة

سواء أكان الأسلوب مرتبطا بالأديب المنتج أم بالنصّ الفني أم بالمتلقّى فإنّه فى جميع الحـالات مرتبط بالموضوع الذى يطرقه الأديب ويحمله النّـص، والموضوع فى الحقيقة يخرجُ من الإنسان، من طاقته ووسعه ومن تفاعله مع الحياة. إنّه يخرج من إيمانه وعلمه وتجاربـه ومن زاده الذى تحملـه فطرته مع ما تحمل الفطرة مـن قوي أخري وطاقات وميول ورغبات أودعها الله فى كيان الإنسان وخلقه وما نعرفه بالفطرة.

ماهـي هذه الفطرة؟ إنها الفطرة التى فطر الله الناس عليها كما يقول الله عزّوجل فى كتابه الكريم:

﴿فأقِـم وَجهَکَ لِلدّينِ حَنيفاً فِطرَتَ اللهِ التى فَطَرَ النّـاسَ عَلَيها لا تبديلَ لِخَلقِ الله ذلِکَ الدّينُ القيّمُ ولکنَّ أَکثَرَ النّاس لايعلَمونَ﴾ (الروم: ٣٠)

ويمکن أن نعتبر الفطرة المسـتودَع الذى يضم مختلـف القوي والقدرات التى أودعها الله فيها. أو أن نشـبهها بالبسـتان الذى يضم الغراس المختلفة والنبع الذى يروى هذه الغراس.

وقد أكّد رسول الله (ص) فى حديثه الشريف وجودالفطرة فى كل مولود إذ يقول: «كلُّ مولـودٍ يولَدُ علي الفطرة فأبواه يهوّدانه أو ينصّرانه أو يمجّسـانه.» (الكلينى، ١٣٦٥ش: أصول كافى)

وللفطرة بصورة عامة حالتان: فطرة سـليمة سـوية كما فطرهـا الله تبارک وتعالى، وفطرة شُـوِّهت بالآثام والمعاصى، وانحراف الأبوين أو تقصيرهما، وبتأثير مختلف قوى البيئة والمجتمع، فيما سمّيت بالفطرة الخاملة.

ويبيّن لنا القرآن الكريم هاتين الحالتين فى آياته المتعددة نشير منها إلى سورة الشمس حين يقول: ﴿ونَفس وما سَوّاها فَأَلهَمَها فُجورَها وتقواها قد أفلَحَ مَن زکّاها وقَد خابَ مَن دسّاها﴾ (الشمس: ١٠-٧)

فإذن أن الفطرة هي أساس التصور للإيمان والتوحيد، وأساس المنهج الإيمانى للتفكير، وأساس التربية والبناء فى الإسلام.

ومن الفطرة ومن تفاعل القوي العاملة والمسـتودعة فيها ينطلق عطاء الإنسـان، و

يظهر من هذا العطاء الموضوع والنصّ الأدبي والأسلوب والأسلوبية.

ومن هنا كانت حماية الفطرة أوّلَ حق للإنسان. إنها الحق الأول الأساسي الذى أغفَلته الحضارة العَلمانية، كما أشير ولم تلتفت بإغفاله بل أوجدت جميع العوامل التى تُدمّر الفطرة أو تشوّهها.

٢. الإيمان والتوحيد

إن أول طاقة أودعها الله فطرة الإنسان هى الإيمان والتوحيد. والآية الكريمة تشير إلى أن الفطرة هي الدين: ﴿فأقِم وَجهَكَ لِلدّينِ حَنيفاً فِطرَتَ اللهِ الّتى فَطَرَ النّاسَ عَلَيها﴾ (الروم: ٣٠)

وطبعا أساس هذا الدين هو الإيمان بالله والتوحيد. ويؤكد القرآن الكريم بأن الإيمان بالله ومعرفته وتوحيده أمر فطري فى الإنسان كما يقول: ﴿فإذا رَكِبوا فى الفُلكِ دَعَوُا الله مُخلِصينَ لَهُ الدّينَ فَلَمّا نَجّاهُم إلى البَرِّ إذا هُم يُشرِكون﴾ (العنكبوت: ٦٥)

الإيمان والتوحيد هما الينبوعان الغنيان الصافيان اللذان يرويان جميع القوي والميول فى الإنسان ريّا عادلا متوازنا على أساس سنن الله. حتّى تؤدى كلّ طاقة دورها الحقيقى الذى خُلقت له. وفى هذه الحالة تكون الفطرة سليمة والنفس سوية، ويصل الإنسان إلى الإفلاح كما قال الله تبارك وتعالى: ﴿قد أفلحَ مَن زَكّاها﴾ (الشمس: ٩)

فيصبح عمل هذه الطاقات "تقوى" أما إذا تعطل هذا النبع أو سُدّ أو استبدل به غيره فإن الريّ ينقطع أو يفسد أو يضطرب ولا تروي الميول والقوي ريّا متوازنا وعندئذ يكون انحراف الإنسان وخيبته كما قال الله عزّ وجلّ: ﴿وقَد خابَ مَن دَسّاها﴾ (الشمس: ١٠)

ويصبح عمل هذه الطاقات المنحرف فجوراً.فإذن منَّ الله علي عباده جميعاً أن جعل الإيمان والتوحيد فى فطرة كلّ إنسان، وجعله عهدا وشهادة وموثقا كما قال الإمام على (ع): «فبعث فيهم رُسُلَهُ وواتَرَ إليهم أنبياءهُ لِيستأدُوهم ميثاق فطرتِه.» (نهج البلاغة: الخطبةالأولى)

٣. النيّة

النيّة فى الإسلام ركن فى الشعائر. وهي قصد التوجه القلبي إلى الله سبحانه وتعالى مع توافر العزم والتصميم ومع توافر الرؤية الواضحة للدرب والهدف، والوسيلة والأسلوب. فإذن منطلقها القلب المرتبط بالفطرة، فهي توفّر تهيئة للنفوس بذلك قبل مباشـرة العمل وتثبيتاً للصلة الخالصة مع الله. وهي فى الحقيقة تهب النفس الطمأنينة والأمن. النية قضية يتفرد بها الإسـلام. وهي الأسـاس الذى يجب أن يقوم عليه العمل حتى يُقبَل عند الله، على أن يكون العمل خاضعا لله.

فعن رسـول الله صلي الله عليه وآله وسلّم قال: «إنما الأعمال بالنيات والخواتيم.» (عابدينى مطلق، ١٣٨٧م: ١٢٦)

وهـي وعى وإدراک للعمل الذى يُقبِل عليـه المؤمن مهما كان العمل، كلمة تقال أو أدبا يخطّه، أو فعلا يقوم به إنها تطرد الغفلة والارتجال، وتقوّى العزيمة وصدق التوكل.

«النيـة توفّر الحوافز الإيمانية إلى المبادرة الذاتية، وتدفع المؤمن إلى أن يلتزم حدود الله، فلهـا دور عظيم فى الأدب ودور قوى فى الأسـلوب... إنها القـوة الدافعة للجمال الفـنى، وهي التى تهب الموهبة طاقة الحركة والعمل، فتُولد الخفقة فى الجمال والدفقة فى العطاء. إن النية هي مفتاح ينبوع الإيمان والتوحيد ليروى النبع عندما تفتحه النية جميع القوي العاملة فى الفطرة ريّا متوازنا. (النحوى، ١٩٩٣م: ٢٣٧)

والنقطة الأولى اللائقة بالذكر هي أنّ النية طاقة فى كلّ انسان إمّا مؤمنا متقيا صالحا وإمّا فاسـدا كافرا فاجرا. فالمؤمن الصادق تتجه نيته إلى الله سبحانه وتعالى على وعى وعزيمـة وتصميم. أمّا الكافر فتتجّه نيته إلى الدنيا وشـهواتها على حذرٍ وفتنةٍ يُزيّن له الشـيطان بها عمله حتى يحسبه وعيا، ثمّ تتكشـف له الحقيقة ويُذهَب عنه الحذر وتُرفَع عن عينيه الغشاوة إن عاد واهتدي، أو يوم القيامة: ﴿لَقَد كُنتَ فى غَفلةٍ مِن هَذا فَكَشَفنَا عَنکَ غِطَاءَکَ فبَصَرُکَ اليَومَ حَديدٌ﴾ (ق: ٢٢)

والنقطـة الثانية اللائقة بالذكر هي أن من الممكن أحيانا رؤية بعض مظاهر الخير فى عمل رجل فاسـد أو فاجر أو كافر. فلا يكون ذلك إلا من أثر البقيّة الباقية من الفطرة المشوّهة، فيكون العمل غير مرتبط بالنية الصادقة لله، فلا يُقبَل عند الله كما يقول القرآن

الكريم: ﴿وقَدِمنا إلى ما عَمِلوا من عَمَلٍ فجَعَلناه هَباءً منثوراً﴾ (الفرقان: ٢٣)

٤. العقل والتفكير

إنّ العقــل طاقة فى كيان الإنســان، والقرآن الكريم يعــبرّ فى كثير من آياته عن هذه الطاقة بالقلب أو اللب والذى نفهمه من ذلك أن القلب هو الذى يسيطر أو يغذّى سائر الأجزاء. كقوله سـبحانه وتعالى: ﴿أفَلَم يَســيرُوا فِى الأَرضِ فَتَكــونَ لَهُم قُلوبٌ يَعقِلُون بِها أَو آذانٌ يَســمَعُون بِها فإنّها لا تَعمي الأبصارُ ولكِن تَعمَى القُلوبُ الّتى فِى الصُّدُور﴾ (الحج: ٤٦)

والعقل حين يعمل يُطلِق التفكير. والعقل والتفكير يمثلان قدرة الإنسان علي التأمل والتدبّر، والدراســة والبحث، وجمع المعلومات وتركيبها وتحليلها، والنظر والاستكشاف، والفهم والاستيعاب، والتنسيق، واتخاذ القرار والموقف.

٥. العاطفة والشعور

العاطفة هى طاقة أخري فى الإنسان، إنها القوة التى تهيِّء العين فتدمع، وتدفع القلب فيخفــق، إنها تطلق الحنان أو القوة، والرحمة أو الغلظة واللطف أو الخشــونة. (النحوى، ١٩٩٩م: ٢٢٤)

إنها طاقة فى الإنسان لاتعمل وحدها، ولكنها تعمل مع سائر القوي فى كيان الإنسان، وهــي من أهم القوي التى تعمل معها طاقــة العقل والتفكير. فحينا تغلب طاقةُ التفكير، وحينا تغلب العاطفة، وحينا آخر تتوازنان.

٦. الموهبة

هــي طاقــة خاصة متميزة يهبها الله لمن يشــاء من عباده. والمواهــب متعددة ومنها الموهبة الفنية الأدبية. وهذه الطاقة يختلف مستواها أيضا من رجل إلى رجلٍ، ولكنها فى جميع الحالات ترعي وتنمّى بعض الطاقات فى فطرة الإنســان. ويرعاها كذلك الإيمان والتوحيد ومن خلال هذه الرعاية التى تتم فى ذات الإنسان وفطرته. (النحوى، ١٩٩٩م: ٢٥٣) فى الحقيقــة تطلق الموهبة التفاعل بين قوّتى الفكر والعاطفة، لينطلق النصّ الأدبى الفنّى الملتزم بالإسلام.

٧. الميول والرغبات

«لقد غرس الله في فطرة الإنســان ميولا ورغبات، منها الميل إلى الجمال والميل إلى الكشف عن الحقيقة، والرغبة إلى الإحسان والميل إلى الكمال.» (جمعى از نويسندگان، ١٣٦٧ش: ٦٩)

فالإنســان على أســاس ميله إلى الجمال يميّز الجميل من غيره ويرجّحه، ويميل إليه سواءٌ أكان صورةً، أو فعلا، أو نصّاً أدبيّاً، أو خلقا طيبا، وإنه على أساس فطرته يميل إلى أن يكشــف عن الحقائق ويصل إليها ويعترف بها في أي مجال كانت، وهكذا أنه يرغب أن يُحسِن إلى الآخرين قولا وفعلا، ويميل إلى الكمال ويبحث عنه ولأجل هذا لايتوقف طول حياته عن كسب العلم والأدب والمعرفة.

ويرى على أســاس فطرته التوقف والســكون ســدّا ورادعا للوصول إلى الكمال، فــإذن إنه يميل إلى عبادة الله ومعرفتــه لأن الله تبارك وتعالى هو الكمال المطلق إلا أنّ الإنسان المسلم يري عبادة الله فرضا علي نفسه.

إن هــذه الميول والرغبات ترتوى من نبــع الإيمان والتوحيد حتّى تؤدى المهمة التى خُلِقَت له.

ولــو لم يرتو بالإيمــان والتوحيد والنية الخالصــة فعندئذ تصاب الفطــرة بالخمول. وعندما تصبح الفطرة خاملة فلايميّز صاحبها الجميل من الكريه، ولايكشف عن الحقيقة ولايعترف بها، ولايرغب إلى الإحســان، ولافرق لديه عندئذ بين الإحســان والإساءة، ولايبحــث عن الكمال ويتوقــف في طريقه إليه، وفي النهاية يفقد الطريق الصواب الذى كان يبحث عنه قبل خمول فطرته.

دور "المسؤولية" في الأديب المنتج من رؤية قرآنية

إنّ الأديب المنتج حسب الرؤية القرآنية نقصد به هنا الأديب الملتزم بالإسلام الذى يضع تعاليمه نصب عينه في كل إبداع أدبي. ومما ذكر يتبين أن الفطرة والعوامل المدروسة فيها، ليســت هي كل الطاقات والقوي التى وضعها الله في الإنســان الأديب، ولكن علي أساس الاعتقادات بالإسلام وأحكامه وأصوله، لاشک أنّ هذه العناصر أهمّ ماتُعرف في الإسلام، ولاشک أن هناک عناصر أخري خفيّة نجهلها فيعطى الله الأديب المؤمن الملتزم

بل يُلهمه خلال خلقه للنصّ الأدبي. (النحوی، ١٩٩٩م: ٢٤٩)

وهناک عنصر آخر يليق بالذكر والدراسة تُسمّى "بالمسؤولية". وهي التی تجد دورها بعد منح العناصر والطاقات الأخري للأديب، ولاسيما بعد عنصرين مهمين وهما "العقل والتفكير" و"الشعور والعاطفة" إن الإنسان لايُترک بعد أن أعطاه الله هذه العناصر والطاقات، بل جعل الله له مسؤولية محدّدة فی الحياة والمجتمع، حتی يُحاسب عليها يوم القيامة، وكان من أهمها مسؤولية الأديب عن كلمته وتعبيره.

كما يقول الله تبارک وتعالی: ﴿إنَّ السَّمعَ وَالبَصَرَ والفُؤادَ كُلُّ أولئِکَ كانَ عَنهُ مَسؤُولاً﴾ (الإسراء: ٣٦)

وعلی هذا الأساس لايُتوقع من الأعمي أن يري، ولايُتوقع من المجنون أن يعقل ويفكّر كعاقل سليم، لماذا؟ لأن فاقد الشيء لم يكن معطياً له ولايُسأل عمّا ليس له من القوة والطاقة. فعلی العكس يتوقع من البصير أن يری والعقيل أن يفتكر، وهذا هو مسؤوليتُه بسبب الشيء الذی أعطاه الله إيّاه.

فإذن، المسؤولية قضية رئيسة فی الإسلام، وفی الأدب الملتزم بالإسلام، وحسب الرؤية القرآنية وهذه من أهم نواحی الاختلاف بين النظرة الدينية والعَلمانية فی مختلف ميادين الحياة بعامة، وفی ميدان الأدب والأسلوب والأسلوبية بخاصة.

الأدب الملتزم بالإسلام فی الحقيقة نابع من الإنسان المؤمن، مرتبط به ملاصق له. فهو مسؤول عن كلمته ومحاسَب عليها.

أمّا النقطة اللائقة بالذكر، فهی أنّ مستوي المسؤوليات تختلف فی كل إنسان، فتؤثر فيها العوامل المختلفة منها الظروف والبيئة ونحوهما، فمثلا مسؤولية الإمام تختلف عن مسؤولية المأموم فی المجتمع، كما أنّ مسؤولية المعلّم تختلف عن مسؤولية التلميذ فی الصف.

فإذن، لكل أديب مؤمن مسؤولياته الخاصة التی تقتضيها القوي والطاقات التی وهبها الله له.

ولادة الموضوع الأدبي وموضع الأسلوب فيه من وجهة نظر قرآنية

فی دراسة الاتجاهات الغربية والعلمانية للأسلوبية يبدو أن بعضهم يري أن الموضوع

الأدبي هو ثمرة تجربة شعورية فحسب، فيركّزون تركيزا شديدا علي الناحية الشعورية حتى كأنها هي العنصر الوحيد المولّد للأدب وموضوعاته. ويري آخرون أن العقل والفكر والحكمة مصدر الأدب وموضوعاته، ويُغفلون الشعور والعاطفة إغفالا كبيرا. ويري آخرون أن الواقع وحده مصدر الأدب وموضوعاته. (النحوی، ١٩٩٤م: ٢٤٨) وبالرجوع إلى الفكر والفلسفة والأدب منذ اليونان حتى العصر الحاضر، يُثبت أن مسيرة ذلک كلّه كانت تعتمد جزئية تحسبها هي الحق الشامل، أو تجعلها الحق الشامل. والجزئية نفسها من تصور بشری مجزوء لايعتمد علي التصور الشامل.

يری الدكتور النحوی أنّ الموضوع هو القضية التي يعرضها النصّ الأدبي من خلال الصياغة الفنية وسائر العناصرا لفنية الأخري واصفا له فی الأدب الملتزم فی الإسلام وصفا جامعا إذ يقول: «الموضوع فی الأدب الملتزم بالإسلام ممتد امتداد الحياة والكون، ويتجاوز الحياة الدنيا إلى الآخرة، إنه يدخل أغوار النفس البشرية، وآفاق الكون وميادين الحياة، ويبحث ويتأمل ويتدبّر، يصف ويروی ويعظ، ينصح ويوجّه، يقوّی ويدعم الحق ويجاهد ضد الباطل، ليري فی كل ميادينه آيات الله البينات... إنه تفاعل المؤمن مع الحياة والواقع من خلال إيمانه ورسالته.

وكان من رحمة الله أن جعل للمؤمنين النموذج الأعلي، النموذج المعجز المتمثل فی الوحی المتنَزل من عند الله على محمد(ص)، قرآنا عربيّا غير ذی عوج، معجزا لايستطيع أحد من الإنس والجنّ أن يأتی بمثله، ميسّرا للذكر حتی يسّهل علي كل إنسان آمَن واهتدي وعرف العربية أن يتلو كتاب الله ويتدبّره ليمارسه فی الحياة الدنيا، حتی كانت ممارسة منهاج الله فی الواقع البشری هي محور الأمانة التی يحملها الإنسان، وأساس الخلافة فی الأرض، وجوهر العبادة فی الحياة الدنيا، ومعنی عمارة الأرض بحضارة الإيمان وساحة الابتلاء والتمحيص الذی كتب الله علي بنی آدم. فمنهاج الله ودراسته وتدبره يفتح للانسان آفاق الكون وميادين الحياة ليتولد الموضوع الأدبی فی فطرة المؤمن، فی قلبه وعقله وأعصابه وكيانه كله ليخرج الموضوع الصادق من أعماق أعماق نفسه.» (المصدر نفسه: ٢٤٩)

فإذن الموضوع الأدبی فی الإسلام هو ثمرة الإنسان المؤمن مع الحياة من خلال إيمانه

ورسالته التی یحملها فی الحیاة الدنیا، وإن هذا التفاعل بین الإنسان والحیاة یستغرق فطرة الإنسان والقوي والطاقات العاملة فیها.فإذا تکوّن الموضوع فی نفس الإنسان علي أساس هذا التفاعل،فإن القوي تعمل لتطلقه نصّا مستکملا عناصره وخصائصه، مستفیدا من کل العوامل المؤثرة فی حیاة الإنسان، سواء أکانت ذاتیة داخلیة، أو کانت خارجیة مکتسبة.

من بین القوی والطاقات التی ذُکرت سابقا فإنّ عوامل مثل "العقل والتفکیر" و"العاطفة والشعور" تتمیز بأهمّیة خاصة فی بناء النصّ الأدبی.

ولإیضاح دور هاتین الطاقتین فی بناء النصّ الأدبی یمکن تشبیههما بالقطبین، وتشبیه الأحداث والتجارب التی یمرّ بها الإنسان بالشحنات الکهربائیة التی تستقرّ علي هذا القطب أو ذاک، مع مسیرة الحیاة تزداد التجارب، فتزداد الشحنات علی القطبین.

ثُمّ تظل شحنات الزاد من العلم واللغة والتجارب والأحداث تتجمّع علي قطبی الفکر والعاطفة، حتی تأتی اللحظة المناسبة بقدر من الله سبحانه وتعالی، فیصبح معها طاقتا الفکر والعاطفة، وماتحملان من شحنات مستعدّتین للتفاعل بینهما، فتتحرک الموهبة فی تلک اللحظة، وتُحرّک التفاعل، وتُطلق من التفاعل الومضة والشعلة نصّا أدبیا مستکملا خصائصه الفنیة والإیمانیة. (المصدر نفسه: ٢٥٢)

إذن فإن الإنتاج الأدبی والنص الفنی، بکامل خصائصه الإیمانیة والفنیة، هو نتاج هذا التفاعل فی ذات الإنسان، وفی فطرته، بین طاقتین رئیستین هما الفکر والعاطفة، أو العقل والتفکیر والشعور والإحساس وکما ورد آنفا یساهم فی هذا التفاعل القوي والطاقات والمیول التی أودعها الله فی فطرة الإنسان.

هناک سؤال آخر وهو مَبدَئیة بناء الأسلوب فی الإنتاج الأدبی والنصّ الفنی.

یری الدکتور النحوی أن الأسلوب یبتدیء مع أول خطوة یخطوها الأدیب فی الصیاغة الفنیة قائلا فی وصفها:

«فالصیاغة الفنیة هي اختیار اللفظة، وربط اللفظة باللفظة، والتعبیر بالتعبیر، ثم الفقرة بالفقرة، أو بیت الشعر ببیت الشعر، أو الصورة بالصورة، والحرکة بالحرکة، والنغمة بالنغمة، حتی یتکامل النصّ الفنّی، ویتکامل المشهد بجمیع ألوانه وصورته وجرسه،

وتبتديء الصياغة الفنية بالكلمة، وللكلمة أربع خصائص توفّر لها القدرة على الدخول فى الصياغة الفنية. هذه الخصائص الأربع هى:

- المعنى المعجمى.
- الظلال المكتسبة من تاريخ استعمالها وتاريخ اللغة.
- قوة الارتباط من لفظة سابقة ولفظة لاحقة.
- ثم الجرس والنغمة.

لتكـون اللفظة بذلک لبنـة إلى لبنة ليقوم النصّ الفنى بتكاملـه، فالكلمة بخصائصها الأربع المتماسـكة تساهم فى الصياغة الفنية ونجاح الأديب يبرز فى اختيار الكلمة التى تجمـع هذه الخصائص الأربع لكلمة أخـري حتى تتكامل الصياغة. مـن هنا يبدأ بناء الأسـلوب، ويبدأ الأسـلوب عمله. إنه يبتديء باختيار الكلمة بخصائصها الأربع. إذن فإنّ الأسلوب يبتديء فى نفس اللحظة التى يبتديء فيها بناء النصّ الأدبى ويمضى معه، ويتكامل الأسلوب حين يتكامل النص الأدبى.» (النحوى، ١٩٩٤م: ١٠٣)

وهنا على أسـاس ما ذُكر مـن العناصر المتعلقة فى ذات الأديـب وفطرته، إن هذا التفاعل والبناء يتمّ فى داخل الإنسـان، فى ذاته من خلال شـبكة ممتـدة فى كيانه كلّه، لتكـوّن هذه فطرته التى فطره الله عليها والقوي العامل فيها. إذن فإنه عمل واع لايمكن أن يكـون بطريقة لاشـعورية، إنه عمـل واع لأن النية عامل من عوامـل بنائه، ولأن الفكر والشـعور عاملان رئيسيان، تستقر عليهما شـحنات الواقع والنشأة والأحداث والتجـارب. إنّه عمل واع لأن الأديب مسـؤول ومحاسَـب علي كلمتـه. فلا يكون فى اللاواقع ولا فى الغيبوبة والسـكر والخَدَر، والشـهوة المجنونة والهوي الغالب. إنه عمل الإيمان والتوحيد الذى يجعل كلَّ كلمة عبادة، وكل عبادة خشـوعا، وكلَّ خشوع حافزا لانطلاقة وعمل، وسـعى وبذل، وكل ذلک خاضع للمسـؤولية والحسـاب. وعلي هذا الأساس يكون لكل قوة عاملة فى هذه الشبكة الممتدة فى كيان الإنسان وفطرته دور فى بناء "الأسلوب" فى النصّ الأدبى.

النتيجة

١. الموضوع الأدبى فى الإسـلام هو ثمرة الإنسـان المؤمن مع الحياة من خلال إيمانه

ورسالته التي يحملها في الحياة الدنيا، وإن هذا التفاعل بين الإنسان والحياة يختص فطرة الإنســان والقوي والطاقات العاملة فيها. إذن فإنّ الإنتاج الأدبي والنصّ الفني، بكامل خصائصه الإيمانية والفنية، هو نتاج هذا التفاعل.

٢. مع ولادة الموضوع والنصّ يُولَد "الأسـلوب" فيكون الأسـلوب جزءا من النصّ الأدبي الفني، داخلا في نسـيجه وبنائه، لاينفصل عنه. وهو عنصر أساسـي من العناصر الستة المتشابكة التي تبني الأدب من المنظور القرآني والأحاديث الشريفة، وهي الإنسان والعقيدة والموضوع الأدبي والصياغة الفنية والجنس الأدبي والأسلوب.

٣. هناك ارتباط وثيق بين الأسلوب والأسلوبية. فهما متلازمان عادة غير أنّ هناك فوارق بينهما تتجلى في كون الأخيرة علما، وليس ذلك ينطبق على الأسـلوب. كما أنّ هناك فوارق أخرى وردت الإشارة إليها في ثنايا البحث.

٤. إن أهم عنصر من عناصر الأسـلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم هو الفطرة والإيمان والتوحيد ويمكن اعتبار الفطرة المسـتودع الذي يضم مختلف القوى والقدرات التي أودعها الله منها كما أن الإيمان بالله والتوحيد هو الطاقة الأساسية التي وضعها الله في فطرة الإنسان.

٥. إن لنية الإنســان الدور الأكبر في أسـلوبه الأدبي. فالنية في الإسلام هي ركن في شـعائر وهي بهدف التوجه القلبي إلى الله سـبحانه مع توافر العـزم والرؤية الواضحة للهدف.

٦. العقــل هــو عنصر آخر من عناصر الأسـلوب من منطلق القـرآن الكريم وثمرته التفكير والتأمل والتدبر.

٧. إن ما ذكر من عناصر الأسـلوب إذا ائتلف مع عاطفة الأنسان وشعوره وعملت مع سائر القوى في كيان الأنسان يحدث التوازن في الأسلوب الأدبي خاصة عندما تجتمع العاطفة مع العقل.

٨. تتميـز الموهبة بكونها غير مكتسـبة فهي هبة من الله لمن يشـاء من عباده وهي متعددة ومن أهمها الموهبة الفنية الأدبية وهي التي تميز الأسلوب من إنسان إلى آخر.

٩. إن سـيطرة الإنسان على ميوله ورغباته وتسخيرها في سبيل الهدف الإلهي الذي

يسعى إليه الإنسان المؤمن تنعكس بشكل مباشر على أسلوب الأديب.

١٠. إن دور المسؤولية أهم من بقية العناصر المذكورة. فإن الأديب المنتج حسب الرؤية القرآنية يقصد به الأديب الملتزم بالإسلام الذى يرى نفسه مسؤولاً أمام كل ما ينتجه ويبدعه، وبذلك نرى أهمية هذا العنصر فى الأسلوب الأدبى عند كل أديب ملتزم بالإسلام.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن خلدون. (١٣٢٧ق). مقدمة ابن خلدون. لامک: طبعة مصر.

ابن منظور. (١٩٨٨م). لسان العرب. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

أحمدسليمان، فتح الله. (١٩٩١م). الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية. لامک: الدارالفنية للنشر والتوزيع.

أنيس، إبراهيم؛ منتصر، عبدالحليم؛ الصوالحى، عطية؛ أحمد، محمدخلف الله. (١٣٦٧ش). المعجم الوسيط. الطبعة الثالثة. لامک: مكتب نشر الثقافة الإسلامية.

الجرجانى، عبد القاهر. (١٩٨١م). دلائل الإعجاز. بيروت: دار المعرفة.

جمعى از نويسندگان. (١٣٦٧ش). معارف اسلامى (١).چاپ پنجم. طهران: سازمان (سمت).

خليل، إبراهيم. (١٩٩٧م). الأسلوبية ونظرية النص. بيروت: مؤسسة العربية للدراسات والنشر.

خليل، إبراهيم. (٢٠٠٢م). فى النقد والنقد الألسنى. عمان: عاصمة للثقافة العربية.

الزبيدى، محمد مرتضي الحسيني. (١٩٦٧م). تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق عبد الكريم الغرباوى. بيروت: دار الهدية للطباعة والنشر والتوزيع. الزرقانى، محمد عبد العظيم. (١٤٠٨ق). مناهل العرفان. بيروت: دار الفكر.

الزيات، أحمدحسن. لاتا، دفاع عن البلاغة.

الشايب،أحمد. (١٩٤٥م). الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية. مصر: مكتبة النهضة المصرية.

الطوسى، أبو جعفر محمد ابن الحسن. التبيان فى تفسيرالقرآن. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

عابدينى مطلق، كاظم. (١٣٨٧ش)، مجموعه ى كبير، نهج الفصاحة، نشر فراگفت، چاپ پنجم.

عياشى منذر، لاتا. مقالات فى الأسلوبية. سورية: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

فضل صلاح، (١٩٩٨م). علم الأسلوب، مبادئة وإجراءاته. ط١. القاهرة: دارالشروق.

الفيروزآبادى، مجد الدين محمدبن يعقوب. (١٤١٩ق). القاموس المحيط، بيروت، مؤسسة الرسالة،

ط٦.

الکلینی، محمد بن یعقوب.(١٣٦٥ش). أصول الکافی. تهران: دار الکتب الإسلامیة.

الموسوی،أبوالحسن محمد بن الحسین،(١٣٨٧ق) المعروف بالشریف الرضی. نهج البلاغة،ضبط نصّه وابتکر فهارسه العلمیة الدکتور صبحی الصالح. ط١. بیروت: دار الکتاب اللبنانی.

النحوی، عدنان علی رضا. (١٩٩٩م). الأسلوب والأسلوبیة بین العلمانیة والأدب الملتزم بالإسلام. ط١. لامک: دار النحوی للنشر والتوزیع.

النحوی، عدنان علی رضا. (١٩٩٤م). الأدب الإسلامی إنسانیته وعالمیته. ط١. دار النحوی للنشر والتوزیع.

النحوی، عدنان علی رضا. (١٩٩٣م). النیة فی الإسلام وبعدها الإسلامی. ط٣. لامک: دار النحوی للنشر والتوزیع.

المواقع الإلکترونیة

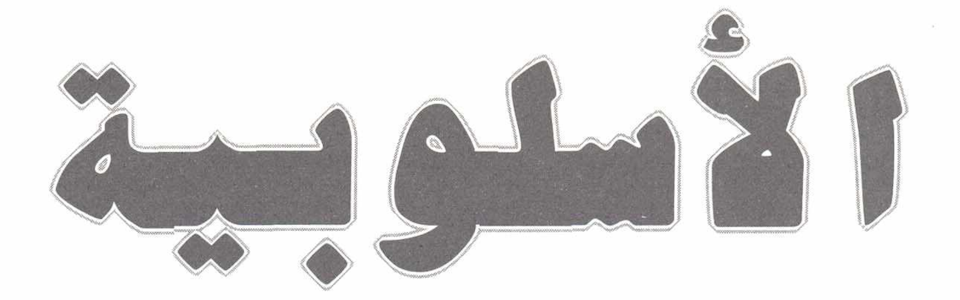
السنانی، بندر مبارک. مقال تحت عنوان «الأسلوبیة العربیة والبلاغة العربیة». الموقع WWW.merbad.net/vb/showthread.php

صبری، مسلم. مقال تحت عنوان «هل الأسلوبیة مدرسة أو منهج نقدی». الموقع(www.26sep.net)



الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 340
1 نوفمبر 1998

موريس دولكروا
Maurice Delcroix



ترجمه وقدم له وعلق عليه
د. محمد خير محمود البقاعي
جامعة الملك سعود - كلية الآداب

أضواء على النص المترجم

إن ما نقدمه في الصفحات التالية هو الفصل السادس من كتاب «مدخل إلى الدراسات الأدبية - مناهج النص» الصادر عن دار النشر، دوكولو، باريس - جيمبلو 1987م ويشغل الصفحات (85 - 95).

Introduction aux études littéraires, méthodes du texte, Duculot, Paris-Gembloux, 1987.

وتشترك في تأليف هذا الكتاب كوكبة من الاختصاصيين في المجالات التي يعالجها.

ويتحدث الفصل الذي نترجمه اليوم عن موضوع «الأسلوبية Stylistiqueå. وإن الفرنسي شارل بالي Ch. Bally هو أول من استعمل هذا المصطلح غير أنه لم يكن يعني به دراسة النص الأدبي. لأن فكرته الأساسية هي أن اللغة تبدو وهي تؤدي وظيفتها وكأنها بناء حي، بل إنها في رأيه الحياة نفسها، تمتاز بما يمتاز به الإنسان الحي من انفعاليه وهدوء وإيحاء، وعندما تؤدي اللغة هذه الحياة على هذا النحو تثبت أنها لغة

حقيقية، وحية. وما عدا ذلك فإنه مجرد صنعة، الهدف منها تقديم دراسة، أو استعمال خاص، يتعلق بنشاط معين. ثم يوضح بالي Bally الفرق بين الكلام الأدبي وغيره. فيؤكد أن اللغة الطبيعية التي نتحدث بها ونتخاطب لا تملك أيا من خصائص المنطق، أو مثالية الأدب، لا في تلك التي تدور حول موضوع عقلاني، ولا حتى التي تدور حول موضوع انفعالي. فهي أولية، وأداؤها طبيعي، غير خاضع لأي قياس منطقي. وهي ببساطة تعبر عن الحياة، لا عن حياة الأقلية بل عن حياة الجميع، وفي جميع الحالات تؤدي وظيفتها الأساسية بأداء حيوي اجتماعي. (من كتابه: اللغة والحياة le langage et la vie, p.14)

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: ما الأسلوبية؟ إنها عند بالي Bally: «دراسة لميكانيكية التعبير في اللغة عامة».

وتقوم هذه الفكرة على مبدأ التمييز العميق بين الشخصية المنطقية والشخصية الإبداعية للغة. فالجانب المنطقي يتمثل في التعبير الخالص عن الفكرة، وفي توصيل الحقائق كما هي، مجردة، ومثل ذلك يتحقق في المقالات العلمية - لغة العلم - فقط، وحتى في المقالات العلمية لا يتحقق هذا الجانب المنطقي بصفة كاملة، وذلك أنه لا أحد يستطيع أن يعيش بالعقل وحده، كما أنه لا وجود لفكرة لم يخالطها شيء من الحياة، وفكرة الحياة نفسها لا يمكن تخيلها مجردة من العنصر غير المادي. لقد اكتشف بالي ما يمكن أن نعده جوهريا وقيما جدا لمن يريد أن يدرس الأدب، عندما التفت إلى الطبيعة النصية للغة.

ودرس التفاصيل المتعلقة بتغاير الأدب، ظفر بمعلومات ترتبت عليها مواقف مثيرة. فقد أكد أن ثمة برزخا - لا يمكن اجتيازه - يفصل بين استعمال اللغة الفردي، بالأسلوب الشعبي الذي ذكرناه سبقا، بما يتفق مع الوضع العام والألسنية الدارجة في تخاطب مجموعة من الناس، والاستعمال الذي يصدر عن الشاعر، أو الروائي، أو الخطيب. فعندما يكون المتحدث موجودا في فريق من الناس، ضمن ظروف معينة، فستؤثر فيه تلك الظروف، بحيث تشكل اختياره الفردي لنوعية التعبير الذي يستخدمه، في حين أن الوضع يختلف مع الأديب اختلافا كبيرا. فهو عفوي الحديث، وله وعيه الخاص الذي يستقل عن وعي الجماعة، وفوق ذلك فإنه يستخدم اللغة بما يوافق حدسه الجمالي. فهو يريد أن يخلق الجمال بواسطة الألفاظ كما يفعل الرسام بالألوان، والموسيقى بالنغمات.

وقد شهدت الأسلوبية بعد بالي تطورات مهمة واعتراضات عديدة نجد بعضها في كتاب مارسيل كريسو Marcel Gressot، «الأسلوب وتقنياته» الذي صدر عام 1947م. وكتاب بيير غيرو Pierre Guiraud «محاولات في الأسلوبية البنيوية» 1971م.

أما في العربية فقد أوجدت الدراسات المؤلفة والمترجمة تراكما أنتج بعض الدراسات التطبيقية الناجحة. وأهم الدراسات النظرية هي:

1 - الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، 1977م، وهو من الدراسات المؤسسة في المجال العربي.

2 - الأسلوبية والنقد الأدبي، د.

عبدالسلام المسدي، الثقافة الأجنبية، العدد ١، السنة الثانية، ربيع 1982م، ص 435.

3 ـ أسلوبية الفرد، عبدالفتاح المصري، الموقف الأدبي، عدد خاص باللسانيات، رقم 135 ـ 136 تموز/ آب 1982م ص 149 ـ 164.

4 ـ الأسلوبية واللسانيات، عبدالله صولة، الموقف الأدبي، العددان 135 ـ 136 ـ تموز / آب 1982 ـ ص 143، 1147.

5 ـ فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، عبدالله صولة، في مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ١، 1987م.

6 ـ علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، 1984م.

7 ـ علم الأسلوب «دراسة نقدية»، د. صلاح فضل، النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ 1408هـ.

8 ـ الألسنية والأسلوب، غراهام هو Graham Hough ترجمة إبراهيم خليل، مجلة أفكار الأردنية، تموز 1984م، واعتمدنا على هذه الترجمة في كتابة مقدمة هذه الترجمة.

9 ـ علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، د. صلاح فضل، مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1984م.

10 ـ الأسلوب والأسلوبية، د. أحمد درويش، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول 1984م.

11 ـ الأسلوب الأدبي من كتاب «مناهج علم الأدب» ليوزف شتريلكا، ترجمة مصطفى ماهر، المجلد الخامس، العدد الأول 1984م.

12 ـ الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، عبدالله صولة، فصول المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م.

13 ـ اتجاهات البحث الأسلوبي، د، شكري عياد، الرياض 1405هـ/ 1985م.

14 ـ النص الأدبي، دراسة أسلوبية ـ إحصائية، د. سعد مصلوح، النادي الأدبي بجدة 1411هـ/ 1991م..

15 ـ البلاغة، الأسلوبية، الشعرية، تودوروف، ترجمة د. معجب الزهراني، مجلة قوافل، العدد الثاني رجب 1412هـ/ 1992م.

ومن الدراسات التطبيقية الرائدة كتاب الدكتور محمد الهادي الطرابلسي «خصائص الأسلوب في الشوقيات» منشورات الجامعة التونسية 1981م.

ـ تحليل لغوي أسلوبي لمقطوعة عمرو بن شأس الأسدي، د. محمد بوحمدي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 3، 1988م.

ـ ودراسة الدكتور صلاح فضل «ملامح أسلوبية في شعرية الحداثة» المنشورة في كتاب «شفرات النص» دار عين للدراسات والبحوث ط2، 1995م، ص 75 ـ 93.

وإننا اليوم إذ ننشر هذه الترجمة نأمل أن تسهم في إلقاء الضوء على هذا الاتجاه النقدي الذي يساعد في وصف النص الأدبي وصفا أصبحت له ثمراته التي أغنت النظرة الجمالية إلى هذه النصوص.

ولقد أبقيت مصادر البحث ومراجعه بلغتها الأصلية ولم أترجمها لأن أغلبها غير مترجم إلى العربية وترجمة العنوان دون معرفة المضمون قد توجد نوعا من الخلط الذي لا نريد له أن يصرف ذهن القارىء إلى التفكير بما لا يناسب موضوع البحث.

د. محمد خير البقاعي

الأسلوبية*

1- مقدمة

بدأت في فرنسا مع الأسلوبية مشاركة أسهمت اللسانيات من خلالها في دراسة الأدب. حدث ذلك بموازاة الشكلانية الروسية التي ظلت زمنا طويلا معروفة معرفة سيئة خارج حدودها، وبموازاة النقد الأنكلوسكسوني. وهي لاتزال حتى اليوم تتمتع بكل حيويتها، وتركز جوهريا على معالجة النصوص باعتبارها وقائع لغوية، وليس سلسلة من الأفكار. ويرى الذين يروجون للأسلوبية الأدبية فيها ضمانة عملية جديدة هي أكثر قربا من الخصوصية الأدبية منها إلى التاريخية اللأنسونية.

«إن ما يدين به العلم للمُجْهِر يدين به النقد للأسلوبية»(1).

ويرتبط تاريخ الأسلوبية بالطرق المختلفة التي حددتها تلك الخصوصية داخل الإطار اللساني أو انطلاقا منه. لقد شجعت الأسلوبية بالمحصلة تطور التحليل الضمني والتزامني ودعمت الاهتمام المخصص لمهارات الكتابة، وعززت الترابط بين الشكل والمضمون، وأخذت نفسها بالاهتمام بالبنية.

2- في الأسلوبية

إن مصطلح الأسلوب المستعار من الأداة القديمة التي كانت تستخدم لتعليم شمع الألواح، يعني في اللاتينية القديمة طريقة كاتب أو مدرسة أو جنس أدبي (سومبو 1961م Sempoux). ولكن نظرية الأدب حينئذ كان لها أهداف محددة، فالأسلوب في نظر البلاغة القديمة هو الأسلوب الجميل، والمثالي والرصين في فن الكتابة، إنه عمل تزييني تصويري، تعليمي، أما ما عدا ذلك فيتعلق بالقصد المعياري.

وظل هذا التوجه مسيطرا في فرنسا حتى نهاية العصر القديم. وظهر منذ القرن الثامن عشر اتجاه ينظر إلى الأسلوب باعتباره عبقرية شخصية(2) وأخذ هذا الاتجاه يزداد حضورا.

أما بعد الرومانسية فأصبح الأسلوب ببساطة يشير إلى تميز الفرد أو الجماعة أو النوع في استخدام اللغة المشتركة(3). وكان من الضروري انتظار بداية القرن العشرين كي يظهر مجال ذو هدف علمي أعرب عن نفسه باسم الأسلوبية.

3- الأسلوبية اللسانية

3-1- لم تكن الأسلوبية الأولى في حقيقة الأمر سوى أسلوبية لسانية: فقد أولى شارل بالي Ch. Bally تلميذ سوسور في كتابه «مبحث في الأسلوبية الفرنسية» (1909: 18)، عناية خاصة للغة تختلف عن اللغة المشتركة «بين جماعة اجتماعية محددة» (1919: 18)، لذلك وجدناه يضع اللغة المنطوقة، وهي مادة دراسته، مقابل الاستعمال «الطوعي والواعي» والموجه نحو الجمالية التي تصنع في رأيه أسلوب الكاتب (المصدر السابق 19-20).

إن ما يستشف من مشروعه هو تلك المرونة البارعة للعلاقة بين الشكل والمعنى، باعتبار أنه يستبدل بالتحليل الآلي والتاريخي للغة تفحص العلاقة التزامنية بين التعبير والوعي النفسي، وباعتبار أنه ركز اهتمامه فضلا عن ذلك

على المضمون.

3-2-لقد طبقت المدرسة الفرنسية للأسلوبية الوضعية (ممثلة بـ«شارل برونو Ch. Bruneau، ومارسل كريسو، ومونيك بارانت Monique Parent، الخ..)، بعد ذلك مقاييس شارل بالي على النصوص الأدبية، ولكن الهدف من ذلك كان جمع مواد لأسلوبية في اللغة، فاتبعت طريقة احصائية وتصنيفية لأدوات التعبير التي يستخدمها كاتب ما.

وكانت نتيجة ذلك قليلة الجدوى للكاتب نفسه لأنه اتضح أن معظم السمات المستخلصة تنتمي إلى اللغة المشتركة؛ وأن ما يحكم عليه منها بالخصوصية يطرح مشكلات تأويلية. ويقترح «جيل ماروزو Jules Marou-zeaů أن نستبدل بالدراسات المخصصة للكتاب دراسات أخرى تتناول الأساليب. وشكلت تلك الدراسات المتنوعة فرصة مؤاتية لتعريف الأسلوب بأنه انزياح بالنسبة إلى معيار، وإلى لغة مشتركة وإلى تعبير حيادي أو إلى لغة الكاتب. ويشدد ماروزو على الاختيار الذي يوجه الانزياح (1969: 17).

لكن هناك اعتراضات على هذه الآراء تنصب جوهريا على صعوبة تحديد المعيار الذي ينبغي أن نقيس الانزياح بالنسبة إليه، ومن ثم، على مفهوم الانزياح نفسه(4).

4- الأسلوبية المثالية

4-1-لقد كان الاتجاه المثالي الذي يسود في الوقت ذاته تفكير كارل فوسلر Vossler، وبينيديتو كروسي Benedetto Crocé يحافظ على الاعتقاد القائل إن الروح هي العامل الأساسي في الإبداع الأدبي، ويكون الأسلوب بذلك هو التعبير عن الانسجام الداخلي للفرد؛ انسجام يتجلى جوهريا في العمل الفني.

ويكون «الأسلوب هو وجه الروح» كما يقول هنري موربيه Henri Mori-er(5). سنبحث إذا في خصوصية العمل الأدبي في فرديته، وعلى نطاق مادي أوسع، في اختلافه، وهذا ما يعيد طرح مفهوم الانزياح ثانية.

4-2-يرجع الفضل في شهرة الممارسة التفسيرية المستخلصة من هذه الاحتمالات إلى ليو سبيتزر Léo Spit-zer الذي عرض دراسة «خصوصية اللغة» فضلا عن دراسة «اللغات الخاصة» stil sprachen(6).

4-2-1-إن شخص الكاتب في المثالية السبيتزيرية يمثل خير تمثيل مبدأ الانسجام الذي يحكم صياغة العمل الأدبي التي تكمن خصوصيتها في المعالم أو «التغييرات» الأسلوبية التي تتميز بها من الاستخدام بالمقابل ملاحظة سمات أخرى حيث يتمثل ذلك المبدأ.

إذا، يتم التحليل وفق حركة جدلية مستمرة للسمات الأسلوبية نحو مبدئها الأصلي: تلك هي الحلقة السبيتزيرية، والتي يطلق عليها أيضا الحلقة الفيلولوجية أو التأويلية؛ وذلك إشارة إلى طرائق التفكير التي يتمسك بها سبيتزر، ويمكن لتلك الحلقة أن تمضي بالتالي إلى ما وراء حدود الضمنية النصية.

4-2-2-كان الجوهر الروحي مرتبطا عند سبيتزر في بداياته بموقف نفسي يميز الكاتب، بل الجماعة التي ينتمي

إليها. ويأخذ التغيير الأسلوبي بُعْدَه الحقيقي عندما يبدو وكأنه تعبير عن تغيير ثقافي يكون الكاتب العبقري مبشرا به وإلى حد ما منفذه في آن واحد.

وبذلك يصبح توليد المفردات عند رابليه Rabelais دليلا على إبداعية مضحكة وفوضوية تقوم على اللامعقول، ولكنها أيضا ناتجة عن إحساس متفائل بالمغامرة وبالاكتشاف، الخاص بعصر النهضة (سبيتزر 1931: 109 ـ 134) إن توالد علاقات «سببية غير متوقعة» في رواية لشارل لويس فيليب Charles Louis Phlippe؛ وهي علاقات تكتشف انطلاقا من استخدام متغير لصيغة «بسبب أن» يثبت أن لدى الكاتب «حافز شبه موضوعي»، وضربا من الانقياد لحتمية الوجود، ولكنه أيضا، في المجتمع الفرنسي حينئذ، إطار عدم انسجام اجتماعي ـ إن الروح الفليبية** La mens philippina الفردية هي مرآة تنعكس عليها الروح الفرنسية ـ الغاليّة La mens Franco-gallica في القرن العشرين» (سبيتزر 1970: 57 يلخص سبيتزر، 1928 II: 166 ـ 207).

4 ـ 2 ـ 3 ـ ولكن أسلوبية سبيتزر لم تبق متمسكة بطموحاتها، فقد بدأت تتخلى شيئا فشيئا عن كشف نفسية الكاتب أو التحولات الثقافية وتوجهت نحو خصوصية النص (انظر جان ستاروبنسكي في سبيتزر 1970: 24 وما بعدها).

ولكن سبيتزر، وهو يضيق مجاله، التقى مع الاتجاه البنيوي (انظر سبيتزر 1961). ولكننا مع ذلك نفتقد ذلك المدى الذي فتحه انتشار التفسيرات السبيترزية للدراسات الأسلوبية. وإن الطبيعة السريعة أو التبسيطية لنتائج تلك التفسيرات تعود إلى الصعوبة الطبيعية في الرؤية الكلية، التي كان يلزمها بحوث أخرى وتنظيمات نقدية إضافية، ولكنها، مع ذلك، تبقى الشرط الأساسي لأي تاريخ للأحداث الأدبية.. وفي نهاية الأمر، اتسعت أسلوبية سبيترز وانتشرت بدل أن يتم تقييدها.

5 ـ التحليل النصي

إن التقييد الأولي يحافظ على الرغم من ذلك على قيمة التأني المنهجي. ولنشر هنا إلى التقليد الحذر للتحليل النصي الذي بدأه سيرفيه إيتيين Servais Etienne في مدينة لييج عام 1933م، ثم انتشر فيما بعد من عام 1959م إلى عام 1978م بوساطة ما أطلق عليه «دفاتر التحليل النصي».

ولما كان ذلك التحليل في طبيعته تطبيقا أكثر مما هو نظرية، ومطبقا في الغالب على نصوص قصيرة فإنه يعد نفسه تعميقا للاستعمال العادي للقراءة، ويرفض اللغات الخاصة لكي يشجع علاقة التعليم. وإن الاهتمام الذي يمنحه ذلك التحليل للخطية النصية يعود إلى الاعتراف بأن النص هو معنى في حالة صيرورة، لا نستطيع تركيبه إلا باتباع الدينامية الخاصة بهذا المعنى.

لنضع في اعتبارنا من بين تلك المسلمات الضمنية القائلة إنه ينبغي الاعتقاد بإمكانية التواصل طالما أن الأدب موجود، وأنه ينبغي على الشكل والمعنى أن يحذرا الاتساع السرطاني، وإنه ينبغي ألا نضرب عرض الحائط بالحدس الذاتي ونحن نحاول فهم

علاقاتهما المعقدة؛ لأن ذلك الحدس يضبط القدرة على القراءة شرط أن يخضع بالضرورة إلى ملاحظة دقيقة في النص، مخصصة لتمرير مبادرة القارىء؛ وأن الوحدة النصية التي يحددها الكاتب، سواء أكانت قصيدة أم رواية، هي السياق الوحيد القادر على جلاء كل أنواع الغموض في الكتابة حين يكون وجودها ممكنا.

ويحتفظ ذلك التطبيق المتواضع بحداثته بمقدار ما يحتفظ بانفتاحه على تعددية محتملة وعلى لا وعي النص، ولم تناقض تطورات نظرية النص حتى الآن ذلك التطبيق؛ ولكن جهدها في أن يكون دقيقا لا يصل حد الطموح إلى صفة العلمية (سيرفيه إيتيين 1965؛ التحليل النصي 1978م).

6 ـ نجاحات الأسلوبية وانتكاساتها:

لقد اكتسبت الدراسات الأسلوبية بعدا عالميا تدل عليه قائمة المصادر والمراجع التي أعدها هاتزفيلد Hatzfeld (1955م)، والقائمة التي أعدها هاتزفيلد ولوهير Le Hir (1961م)، وتلك التي أعدها ميليك Milic (1967م)، ويسترعي انتباهنا في تلك القوائم اسم ب. تيراسيني B. Ter-racini (1975م) وسام ج. ديفوتو G. Devoto والدور المعتدل الذي أداه ج. أنطوان G. Antoine (1959م).

غير أن صعوبة تصنيف هذه الدراسات تعكس تشعبها؛ فهي موزعة بين شكلية أو موضوعاتية، وصفية أو تأويلية، موضوعية (تتجه نحو الشكل) أو ذاتية (تتجه نحو شخص الكاتب)، ويتسع الانزياح. ويمكن أن يعترض على ممارسة ل. سبيتزر بالقول إنها منهج عرض لا منهج تقص (هيتيه Hyti-er، 1950)، وأنها ممارسة ذاتية (ريفاتير Riffaterre، 1971: 120 ـ 121).

إن بيير غيرو Pierre Guiraud يعرض بوضوح في مجال حديثه عن إنشاء معجم كاتب ما، مفاهيم: الحقل الأسلوبي (على نمط الحقل المعجمي)، والكلمة ـ الموضوع (التي تتردد كثيرا عند كاتب ما)، والكلمة ـ المفتاح (التي يكون وجودها عند كاتب ما أكثر منه عند غيره)، وأدخل في الدراسة الأسلوبية الإحصاء الذي تسمح احتماليته بتحديد عدد الظواهر التي تنتج عن «الحتمية الاتفاقية» (غيرو 1969: 29).

ولكن هذا «المقياس الأسلوبي» لم يحظ بالإجماع. إن أهم ما يؤخذ على الأسلوبية هو أنها ليست علما لأنها لم تنجح بتحديد موضوعها ولا منهجها..

ومن جهة ثانية، جردها تطور اللسانيات نفسها من بعض مجالاتها الأصلية، محدثا «إعادة توزيع لجميع الأعمال التي وصفت حتى الآن بأنها أسلوبية في مجالات جديدة ظهرت ضمن الحقل المعرفي» (كلينكينبرغ)، 1975: 348، في الفصل المخصص للريطوريقا من هذا الكتاب.

وقد وصل الأمر بميشيل أريفي M. Arrive إلى درجة أنه أعلن موت الأسلوبية، مع أنه خصص لها عددا من مجلة اللغة الفرنسة (الأسلوبية 1969). وإن كان قد قَصَرَ فيه معنى المصطلح على «الوصف اللساني للنص الأدبي» (المصادر السابق: 13).

7 ـ الأسلوبية البنيوية

وعلى الرغم مما سبق فقد عاد

للتنظير للأسلوبية أهميته بفضل المقالات التي نشرها ميشيل ريفاتير M. Riffaterre في بداية الستينيات ثم جمعت وترجمت وأعيد النظر فيها عام 1971م في كتابه «محاولات في الأسلوبية البنيوية».

7 - 1 - إن أولى مظاهر تفكيره المتقدم فكرة مفادها أن الوصف اللساني لنص ما، حتى بشموليته، ليس قادرا على الكشف عن الأسلوب، مما يستلزم أن يكون هناك معايير خاصة بين وقائع اللغة التي تُكَوِّن النص، نستطيع بواسطتها (المعايير) تمييز الوقائع المميزة أسلوبيا؛ أي التي تلاحظ عند القراءة.

يعرف ريفاتير الأسلوب بأنه «إظهار يفرض عناصر المتوالية الكلامية على اهتمام القارىء» (1971 : 31).

ويعرفه مرة أخرى ولكن بمصطلحات مستعارة هذه المرة من نظرية الاتصال التي استوحى منها ريفاتير، بأنه الوسيلة التي يراقب من خلالها من يرمِّز الرسالة عملية حل رموز الرسالة، وينعش انتباه من يحل الرموز بواسطة تأثيرات غير متوقعة.

إن الطريقة الأسلوبية ليست إلا هذا التأثير المفاجىء الذي يحدثه اللامتوقع في عنصر من عناصر السلسلة الكلامية بالنسبة إلى عنصر سابق. وبذلك تكون كلمة «مضيئة» في بيت كورني Cor-neille:

«تلك العتمة المضيئة التي تسقط من النجوم».

غير متوقعة سيميائيا بالنسبة إلى «عتمة»: وإن الضديدة Oxymore التي تتكون من التقائهما التركيبي هي وسيلة أسلوبية (المصدر السابق: 70).

فالطريقة الأسلوبية هي إذا بنية ثنائية متباينة منتظمة في زمن التكون الخطي للنص، ولكننا نستطيع أن نسميها على الرغم من ريفاتير نفسه (انظر على سبيل المثال، المصدر السابق: 109، الحاشية رقم 24) أسلوبية المقاصد الفعلية في إطار أنها تفترض مبدئيا أن الكاتب يمارس نوعا من السيطرة على القارىء دون رغبة في إثارة نزاع حول الكلمات(7).

7 - 2 - هذا تعريف بنيوي لطريقة الأسلوب باعتباره لا يربط القيمة الأسلوبية بالكلمات نفسها، بل بعلاقاتها السياقية (المصدر السابق: 88).

ويبقى قائما على مفهوم الانزياح غير أنه يستبدل بمفهوم المعيار مفهوم السياق. ليس لأن ذلك المعيار السياقي واضح في النص نفسه على الدوام: فعلى سبيل المثال: إن تجديد كليشة لا يحتاج إلى ذكر تلك الكليشة لكي يكون هناك أسلوب، بل يكفي أن تكون الكليشة بحدود قدرة القارىء. وبذلك يلاحظ قارىء بيت جيل لافورج Jules La-forge، الذي يكتشف أن العصافير «قد اتخذت مطاير بين الأوراق» أن فيه تجديدا أسلوبيا للكليشة «اتخذ منزلا» (المصدر السابق: ص 169)(8).

7 - 3 - إن الطريقة الأسلوبية ليست الأسلوب، إنها ليست سوى مظهره المنتظم. إن أسلوب نص ما أو عمل ما أو كاتب ما ليس مجموع طرائقه الأسلوبية فحسب، بل هو مجموع علاقاتها التركيبية المحتملة.

وفي خطوة أولى على طريق توسيع المنظورات، يميز ريفاتير، فضلا عن السياق الذي يسميه السياق الأصغر

Microcontexte الذي يسهم في إنتاج الطريقة الأسلوبية، ما يطلق عليه السياق الأوسع Macrocontexte وهو بالتحليل الأولي خارجي ومتقدم على هذه الطريقة الأسلوبية ولكنه يتولد من مدى متبدل سواء في البداية أم في النهاية، وقابل للإتلاف مع سابقه (المصدر السابق: 86) أو لأن يعيد بناء نفسه في نهايته (المصدر السابق: 83) وهو يتعرف جوهريا من خلال اللامتوقع من العناصر التي تؤلفه. وإذا كان من المباح أن نستمر في هذا الاستدلال للوصول إلى تكوين فكرة عما يمكن أن يشكل البنية الجمعية لنص ما، فإننا نستطيع تصور أن تدخلات سياقين أكبرين مختلفين، تستمر المنافسة بينهما مد استمرار التكون التتابعي الخطي للنص، سيكون له أثر يتمثل في تعدد المفاجآت المنتظمة دون أن تضر بالتماسك العام للنص الذي يقوم على قاعدة نزوع ثنائي: وسيصبح آخر عنصر من السياق الأكبر في كل تداخل سياقا صغيرا في انبثاق الثاني.

إننا بذلك نقترب هنا من النظرية الغريماسية Greimasienne في شبكة المتشاكلات Isotopies.

ففي قصيدة كقصيدة فيرلين Ver-laine «المحاورة العاطفية» يمكننا أن نتساءل عن طبيعة الأحياء الموجودين فيها، وهل هم على سبيل المثال أموات أم أحياء، لأن الشاعر يقيم حوارات بين الأشباح، ويخلط في هذه القصيدة بين علائم الحياة وعلائم الموت. إن ريفاتير يكتشف في دراسته قصيدة «القطط» لبودلير التي ينظر إليها باعتبارها «كلا متكاملا» (المصدر السابق: 352) نموذجا مختلفا: «يمكن حسبه أن توصف بنية السونيته بأنها مشهد من الصور المترادفة، تشكل كلها تنويعات على رمزية القط باعتباره يمثل الحياة التأملية (المصدر السابق: 354). ولنقل إن النموذج يمكن أن يتغير حسب الحالات.

7-4- ينبغي الإشارة، للتذكير على الأقل، إلى ذلك («القارىء المتوسط» الذي سمي بعد ذلك القارىء المثالي) والذي كان ريفاتير ينتظر منه إسهاما في موضوعية أسلوبيته بما أن ميزة الأسلوب عنده هي تأثيره في القارىء. وقد كان يطلب من عدد من القراء تحديد مواقع النص التي يتولد فيها ذلك التأثير. وإن كل تعليق مرتبط بمكان محدد في النص، سواء أكان إيجابيا أم سلبيا، يمكن أن يعد دلالة كافية، وتتعزز الإشارات من حيث توافقها، لكن، وحسب ريفاتير، كان من اللازم أن نفرغها على الأقل من محتواها المطبوع بذاتية القارىء، لأن الإشارة لا توظف إلا ضمن إطار دلالي، وحينئذ، تكون مهمة التحليل أن يستخلص القسم الأهم من عموم الإشارات المجموعة. وما يجدر قوله هنا إن الممارسة العملية لم تتبع دائما هذا الجانب من النظرية(9).

7-5- لا تقف فائدة الأسلوبية البنيوية عند تقديم حل لمشكلة المعيار المربكة فحسب. ولكنها تتجاوز ذلك لتشدد على أهمية التوجه التتابعي للنصوص، والذي لا تقتصر غايته على مفاجآت القراءة الأولى، لكنها تتحكم بتنظيم الاتجاه بصورة دائمة. وإن دقة الطريقة الأسلوبية، كما عرفناها، تجبر على استخدام ذلك التحليل المفصل للجزئي الذي يبدو أن العنونة مثال متميز له. (انظر الفصل الثالث عشر). وإن التمييز بين السياق الأصغر والسياق الأكبر مهد

من جانب آخر لارتباط الجزئي والمجموع، مؤديا إلى اعتبار النص كلا. ونستطيع أخيرا الاعتقاد أن هذه الاحتمالات التركيبية المسبقة ستحصر الأسلوبية وراء سياج النص.

لقد وسع ريفاتير في ممارسته الغنية كل الغنى حقل اختباراته عندما تطرق إلى قضايا عامة مثل قضية تجديد الكليشة والصيغ المتعارف عليها، وعندما اتسع في دراسة شكل أسلوبي خاص بديوان أو عمل أو مدرسة كما في معالجة الضوء والألوان في «الشرقيون» لهيغو (المصدر السابق: 242 ـ 258)، أو كما في شعرية الكلمات والرؤية التخييلية في العمل الشعري السابق ذاته (المصدر السابق: 203 ـ 241)، و«المنسوج في الشعر السريالي» (الأسلوبية 1969: 46 ـ 60).

وإن تحليله قصيدة «القطط» لا يقف عند حدود أن نأخذ بعين الاعتبار التطور المتتالي للسونيته والنظر إليها ككل متكامل: إنه يستخلص منها بنية سيميائية للنظرة الساحرة في العتمة؛ وهو أمر يظهر من مقابلة هذه القصيدة بعدد من قصائد بودلير؛ مما يؤكد أن تلك البنية الدلالية منتشرة في أعماله.

7 ـ 6 ـ يفضل ريفاتير في كتبه التالية الحديث عن «سيميائية الشعر» (1978) أو عن «إنتاج النص» (1979) أكثر من الحديث عن الأسلوبية ولكن الأهمية التي يوليها، في هذه الأعمال، لحضور الجوهري للموضع المشترك أو للتناص القواعدي في النص الأدبي يمكن أن ينضوي تحت لواء الامتداد المباشر لتنظيره للأسلوب: وهي اختراقات ينكشف من خلالها الثابت البنيوي وهي في الواقع موازية للمخالفات القواعدية التي يهيمن عليها الانحراف السيميائي: «تبوح لنا القصيدة بشيء وتدل على شيء آخر» (1983: 11).

إن كل ما في الأمر أن هناك تأكيدا للقدرة الموحدة للتمعني بالنسبة إلى قرائن الانحراف (بخصوص هذه المصطلحات، انظر الفصل الخاص بالتناصية).

8 ـ بعض الأصداء

يرى ريفاتير أن على الأسلوبية «وهي تتعرض لخطر الانغماس في الانطباعية» «أن تكون شكلية وبنيوية» (المصدر السابق: 112).

بقي أن نعرف أين نموضع خصوصية مشروعه. إن تطور الأسلوبية الأدبية نقل مركز الاهتمام من شخص الكاتب إلى انسجام النص واستقلاليته.

إلا أن أي توسع في منظوراته يعيد كشف مشكلات تفسير في الأسلوبية المثالية، حتى لو توصل إلى قاعدة أكثر إحكاما في معالجة هذه المشكلات من خلال مبدأ اقتصار المقارنة على البنى.

إلا أنه لا ينبغي أيضا إلغاء ما تعرضه هذه البنى، كي تكون قابلة للمقارنة، من تجريدات بالنسبة إلى التعقيد النصي. إن تلك البنى، حتى لو تم تعريفها بأنها الثابت الذي يحوله النص إلى متغيرات متعددة، وهذا لا يصح إلا في بعض النصوص، لن تكون أبدا البنى المسيطرة التي تختلط غالبا مع النماذج، والمواضع المشتركة، أو النماذج المتعارف عليها.

ومادامت الحال هكذا فيمكن أن تعرف الخصوصية الأسلوبية لنص ما بأنها التوازن الذي يقيمه ذلك النص بين

العناصر التي تكونه، ويتطلب تحليله عندئذ دمجا نسبيا، ولكنه مفصل إلى حد كبير، بين كل المكونات بالتوافق ذاته. وإن الاعتماد على مثل تلك البنية المهيمنة نسبيا يفرض وحده في نظر تلك المسلمة اختيارا تفسيريا.

إذا كان من الحكمة التمييز في مجال الأسلوبية بين أهدافها الطموحة وبين مادتها، وقصر هذه الأخيرة على النص الأدبي (هنري Henri 1972: 2-4)، فإننا لا نرى لماذا ينبغي على الأسلوبية أن تحصر هدفها في النص وتمنع نفسها من مقارنة النصوص التي تفتح أمامها طريق التاريخ الأدبي (انظر على سبيل لمثال سوغان Seguin 1971، أو هالين Hallyn في أسلوبية القرن السابع عشر 1986: 245-254).

إن الانزياح المحتمل بين المادة والهدف يؤكد صعوبة المشروع ولكنه لا يدينه بناء على أفكار مسبقة.

ويعود اصطدام الأسلوبية بغيرها من المجالات الأخرى الحديثة التي حجبتها في بعض الأحيان، إلى أن حقل الدراسة التي تشمله متسع كل السعة ومتنوع كل التنوع مما يسوغ اقتسامه.

ويبدو لنا، مع ذلك، أن استمرار الأسلوبية ضروري ليحصل بين تلك المجالات كلها جهد توليفي وفق طرق التفسير، وحسب الانتقال من الوصف إلى تقدير القيم.

وإذا كان الأمر يقتضي بهذا الخصوص ألا نتحدث عن علم، فإنه يبقى بين الرجال والأعمال منطقة متغيرة هي عكس المنطقة المحايدة لأن حظوظ التفرد تكمن بالتحديد في تلك الأعمال إلا إن أقصينا من منظوراتها الفاعل/الكاتب وبالتالي الفاعل/القارىء.

لكي لا تموت الأسلوبية ينبغي، أو يكفي أن تنتسب إليها أو تنسب إليها، نتائج ودراسات دقيقة تقود من التحليل إلى التفسير(10).

والحال أن الإنتاج الأسلوبي لا يقتصر على هذا. أن نحدس بالأثر الذي يمكن أن يحدثه في هذا الصدد كتاب «مبادىء الأسلوبية الفرنسية» لجورج مولينيه G. Molinie (كانون الأول 1986)، ولا معجم «مصطلحات الأسلوبية الذي صدر في سلسلة المطبوعات الجامعية الفرنسية بتأليف جان مازاليرا G. Masaleyrat ومولينيه نفسه.

إن المسيرة تود تكوين مدرسة، وإن لها من القدرة ما يساعدها على تحقيق ذلك. إن الأسلوبية باعتبارها «وظيفة أكثر منها عناصرية» (ص 31)، وعلى الرغم من عنوانها وذرائعيتها كتقنية ترصد التميز، وتوجهها التام نحو الأدب، واهتمامها بسهولة ودون احتكار المفاهيم الأساسية الفاعلية والمستعارة من الأسلوبية القديمة والبلاغة القديمة كما هي مستعارة من اللسانيات الجديدة، وإن انفتاحها على التداولية وعلى منظورات الأسلوبية التاريخية، يمكن أن تجد من يتبناها بين أولئك الذين يريدون قبل كل شيء «أن يظلوا في الميدان» (ص 201).

وبمقدار ما ينبغي عليها أن تتجنب الطرق المسدودة فإنه ينبغي عليها «الانطلاق من الأسلوبية وليس من الأسلوب» (ص 9) في التعريفات التي لم يتم الاتفاق عليها بعد.

* * *

المراجع:

1 - Analyse textuelle (L'). Théore et pratique, liège, les belges, 1979 (C. A. T. 2).

2 - Anotoine (Gerald), "La stylisque française, sa définition, des buts, des méthodes", Revue de l'Enseignement superieur (1959), pp. 42-61.

3 - Bally (Charles), Traité de stylistque française, Heidelberg-Paris, Carl Winters-Klincksieck, 1919'1921, 2 vol. (2 en. M; 1 td. 1909).

4 - Etienne (Servais), Défense de la philologie et autres écrits, Bruxelles, La Renaissnce du livre, 1965 (1 ed. de Défense de la philologie en 1933).

5 - Guiraud (Pierre), Essais de stylistique, Paris, Klinncsieck, 1969, (Initiation à la linguistique, 1 série, 1).

7 - Hatzfeld (Helmut), Bibliografia critica de la nueva estilistica applicada a las literaturas romanicas, Madrid, Gredos, 1055.

8 - Hatyfeld (Helmut), Le Hir (Yves), Essai de bibliographie de stylistique française et romane (1955-1960), Paris, PUF, 1961.

9 - Hatyfeld (Helmut), A critical Bibliorgaphy of the ne stylistics applied to the Romance Literature (1953 - 1965), Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1966.

10 - Henry (Albert), "La Stylistique littéraire", Le Français moderne, 40 (1972), pp. 1-15.

11 - Hztier (Jean), "La méthode de Léo Spitzer", Romanic Review, XLI (1950), pp. 42-59.

12 - Klinkenberg (Jean-Marie), "De la stylistique à la poétique", Revue des langues vivantes, LXI (1972), pp. 348-370.

13 - Marouzeau (Jules), Precis de stylistique française, Paris, Masson, 1969, (1 éd. 1946).

14 - Milic (L. T.), Style and Stylistics. An analytical Bibliography, New York -Londres, Collier-Mcmillan, 1967.

15 - Molinie (Georges), Eléments de stylistique française, Paris, PUF, 1986, (Linguistique nouvelle).

16 - Riffaterre (Michael), "La métaphore filée dans la poésie surrealiste", dans la Stylistique 1969: 46-60.

17 - Riffaterre (Michael), Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971.

18 - Riffaterre (Michaël), La production du texte, Paris, Seuil, 1979.

19 - Riffaterre (Michaël), Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983 (trad. de Semiotics of Poetry, Indiana Uvin. Press, 1978).

20 - Sebeok (Thomas-A.), Style in language, New York-Londres, M.I.T. Press J. Willy, 1960.

21 - Seguin (J.-P.), "Un point de méthode stylistique", Le Français moderne, 39 (1971), pp. 33-43.

22 - Sempoux (Andre), "Notes sur l'histoire du mot 'style'", Revue belge de philologie et d'histoire, 39 (1961), pp. 736-746.

23 - Spitzer (Leo), Stilstudien, II. Stilsprachen, Munich, Hueber, 1928.

24 - Spitzer (Leo), Romanische Stil-un Literaturstudien, Marburg, Elert, 1931, 2 Vol.

25 - Spitzer (Léo), Linguistics and literary History. Essaya in Stylistics, New York, Russell, 1948, (reed. 1962).

26 - Spitzer (Léo), "Les études de styles et les différents pays", dans Actes du 3 congres de la Fédération Internationale de Langue et de Littérature modernes, Univ. de Liége, 1961, pp. 23-38.

27 - Spitzer (Léo), Etudes de style, Paris, Gallimard, 1970.

28 - Stylistique (La), Langue française, 3 (1969) (numéro spécial).

29 - Stylistique de XVII siécle, YVII siécle, 38 (1986) (numéro spécial).

30 - Terracini (B.A.), Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi, Milano, Feltrinelli, 1966, (rééd. 1975).

هوامش:

* انظر قائمة المصادر والمراجع في آخر البحث.

1 - J. Han Kiss، «نظرية الأدب و الأدب المقارن» في أعمال المؤتمر الثاني للجمعية الدولية للأدب المقارن، شابل هيل، 1959م.

2 - إذا وضعنا الكلمة المشهورة لـ«بوفون Buf-fonå (الأسلوب هو الرجل) في سياقها فإنها لا تنجو من التصور المنطقي: «ليس الأسلوب إلا النظام والحركة التي تضعها في أفكاره» (خطاب الاستقبال في الأكاديمية). ولكنه من الغريب أن تلك الكلمة استخدمت فيما بعد لإثبات فردانية الأسلوب.

3 - انظر في بعض التعريفات اللسانية للأسلوب، P. Delbouille، «مقالات، أسلوب وأسلوبية، في المعاجم الفرنسية الجديدة» دفاتر التحليل النصي، 18 (1976)، ص 7 - 53.

4 - انظر: «ملاءمة مفهوم الانزياح في الأسلوبية» في مجلة الأسلوبية (1969: 34 - 35) و J. M. Klinkenberg، «مفهوما الانزياح والخطاب الشعري»، في أعمال المؤتمر الدولي السابع لعلم الجمال، بخارست، أكاديمية جمهورية رومانيا الاشتراكية، 1979، ص 43 - 48.

5 - علم نفس الأساليب، 1959، ص 2.

6 - الترجمة التي يقدمها جان ستاروبنسكي J. Starabinski «باعتبارها السبيل الوحيد المتبقي» (انظر سبيترز 1970: 9).

** نسبة إلى - لويس فيليب - الروائي المذكور قبل أسطر؛ وهو كاتب فرنسي (1874 - 1909م) بدأ بكتابة الشعر متأثرا بالرمزيين ثم اشتهر بأعماله الروائية المفعمة بذكريات حياته المتواضعة باعتبار أنه كان عاملا أشهر أعماله الروائية، الأم والولد La mére et L'enfant (1900م)، وبوبو المونبرناسي Bubu de montparnasse (1901م)، وماري دوناديو Marie Donadieu (1904م)، وقد كان واحدا من أساتذة تيار الأدب «الشعبي».

7 - انظر في هذه المسألة جان مورو Jean Mou-rot «أسلوبية المقاصد، وأسلوبية الوقائع» في دفاتير الجمعية العالمية للدراسات الفرنسية، 16 (1974م)، ص 71 - 79..

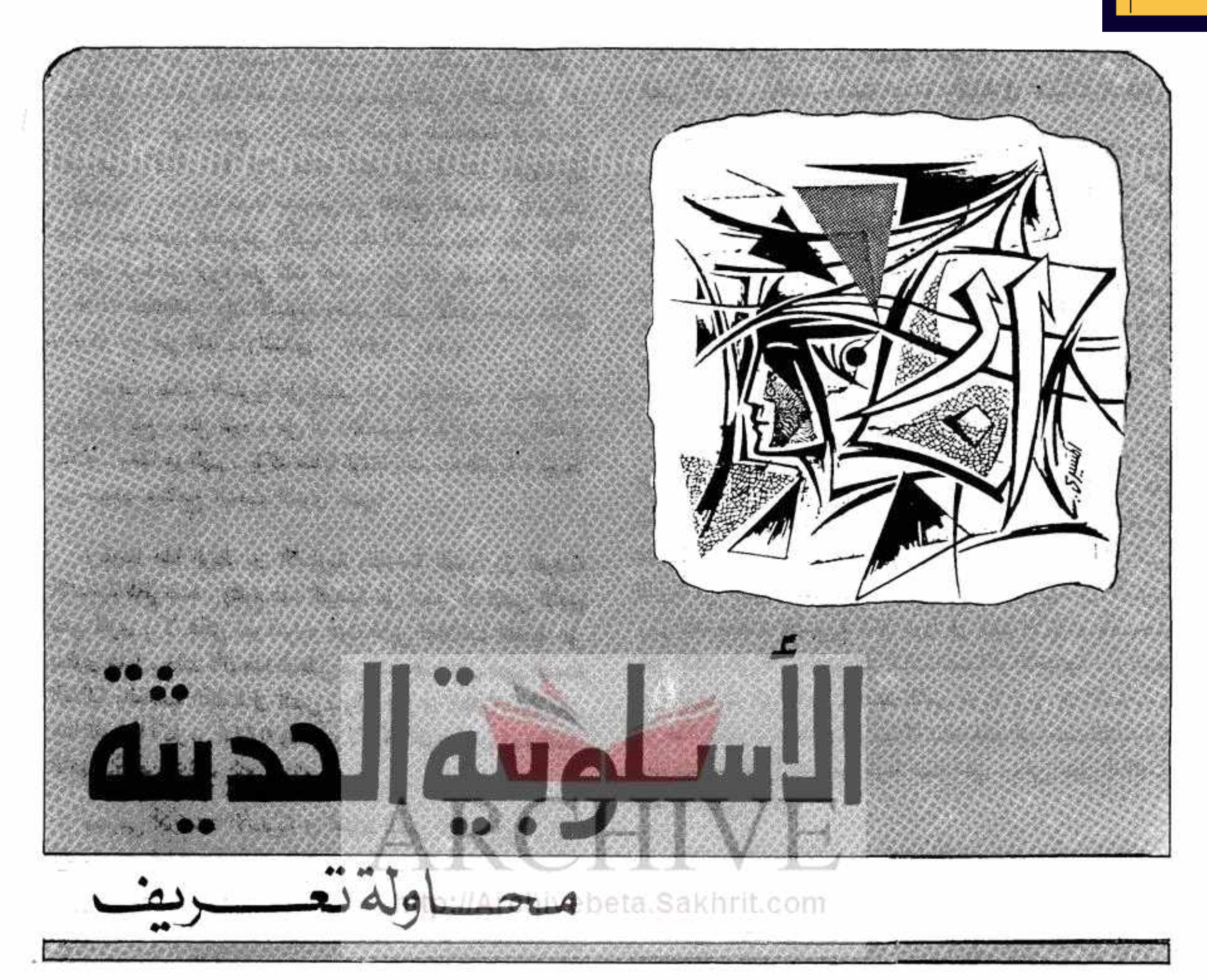
8 - إن هذه الثغرة في التعريف السياقي للحدث الأسلوبي هي انفتاح أولي على الأهمية التي سيوليها ريفاتير، في مرحلته الثانية، للتناصية (انظر الفصل المخصص للتناقصية في هذا الكتاب).

9 - عرض F. Hallyn = فيرناند هالين استخدام منهجية عبقرية، معتبرا أن ردود أفعال الطلاب هي قراء مثاليين تجريبيين («الأسلوبية وشرح النصوص»، مجلة اللغات الحية العدد XLI (1975)، ص 418 - 421).

10 - انظر على سبيل المثال لائحة المصادر والمراجع السنوية لمجلة «أسلوب Style» التي تهتم على الخصوص بالدراسات في المجال الإنجليزي.

* * *

مصر
فصول
العدد رقم 2
1 يناير 1981



الأسلوبية الحديثة
محاولة تعريف

الدكتور محمود عياد

ماهية علم الأسلوب :

«الأسلوبية» ، أو **«علم الأسلوب»** ، مجال من مجالات البحث المعاصرة ، يعرض بالدرس للنصوص الأدبية وغير الأدبية ، محاولا الالتزام بمنهج موضوعى ، يحلل على أساسه الأساليب ؛ ليظهر جماع الرؤى التى تنطوى عليها أعمال الكتاب ، ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال ، منطلقا من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص .

ومن الطبيعى أن نبدأ محاولتنا ، فى التعريف ، بالمصطلح الغربى ، وذلك أمر بديهى ؛ لأن المصطلح إنما شاع فى اللغة العربية كنوع من الترجمة لكلمة Stylistics ، التى يترجمها البعض بعلم الأسلوب ، ويترجمها البعض الآخر بالأسلوبية ، وهى الترجمة التى نؤثرها فى هذا المقال . ويتكون المصطلح الغربى من لفظة stylus التى تعنى أداة الكتابة ، أو القلم ، باللغة اللاتينية ، ومن اللاحقة isties التى تشير إلى البعد المنهجى للعلم الذى يدرس موضوع الأسلوب . ومن هذه الزاوية ، تبدو ترجمة المصطلح بالأسلوبيات أو «الأسلوبية» ، عند عبد السلام المسدى ، ترجمة موفقة ؛ ذلك لأنها تنجح فى إيجاد «... دال مركب جذره (أسلوب) ، ولاحقته (istics) . وخصائص الأصل تقابل انطلاق أبعاد لاحقته ، فالأسلوب ـ وسنعود إليه ـ ذو مدلول إنسانى ذاتى ، واللاحقة تختص ـ فيما تختص به ـ بالبعد العلمانى العقلى ، وبالتالى الموضوعى ... ويمكن فى كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحى إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب ، ولذلك تعرف الأسلوبية ، بداهة ، بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب .» (المسدى ، ١٩٧٧ : ٣٢) .

ومهما يكن من أمر المصطلح فإن هذا المقال يهدف إلى تعريف القارئ العربى ببعض الدراسات الحديثة فى «الأسلوبية» مما يستلزم التعريف الموجز ببعض مناهج العلم ومشاكله ، وعلاقته بالنقد الأدبى ، على أن مناهج هذا العلم ومشكلاته لن تتضح إلا بعد أن نعرض ، بإيجاز شديد ، أولا لأصول هذا العلم ، من حيث نشأته وتطوره

وقد نشأ «علم الأسلوب» الحديث ، أو «الأسلوبية» الحديثة ، مستندا إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره ، ولم تكن «الأسلوبية» ، فى أول الأمر ، سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة فى دراسة النصوص الأدبية . ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى «الأسلوبية» باعتبارها منهجاً مستوحى من المناهج اللغوية ، كما لو كان مجرد وصف لغوى للنصوص الأدبية ، ولهذا السبب يعدها بعض هؤلاء الباحثين فرعاً من فروع علم اللغة العام . ومن هنا يقول م . آريفاى (Michel Arivé : «إن الأسلوبية وصف النص الأدبى حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة» (المسدى ، ١٩٧٧ : ٤٤) .

ويعرف ريفاتير الأسلوبية على أساس أنها منهج لغوى ، صحيح أن ريفاتير لا يلح ، مثل غيره ، على أن «الأسلوبية» فرع من علم اللغة ، ولكنه ــ وهذا هو المهم ــ يؤكد صلتها الوثيقة بالدراسة اللغوية ، فيربط بين منهجها ومناهج البحث اللغوى عموماً .

ويقودنا هذا الربط بين الأسلوبية والدراسة اللغوية إلى الفرضية الأساسية للعلم نفسه . وتقوم هذه الفرضية على أساس أن النص الأدبى نص لغوى ، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التى ينطوى عليها ، ذلك لأن هذا التحليل هو الذى يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة فى النص ، والتى تؤثر فى المتلقين . ولا يعنى هذا كله شيئا أكثر من أننا قراء ونقاداً ، لا يمكن أن ننفذ إلى قيمة العمل الأدبى إلا من خلال النص ذاته .

وبديهى أن تستند الأسلوبية فى تحليلها للنص إلى مناهج علم اللغة الحديث ، وتفيد منه فى تحليل المستويات اللغوية المتباينة للنص ، بكل ما تنطوى عليه هذه المستويات من علاقات ، تحليلا يحاول الوصول إلى أقصى درجة من الانضباط الموضوعى . وينظر علم اللغة إلى العمل الأدبى باعتباره رسالة لغوية ، تتشابه مع بقية الرسائل فى وظيفة التوصيل الإبلاغى . ولكن العمل الأدبى يتميز عن غيره من الرسائل بتأديته وظائف أخرى ، ترتبط بالتأثير الانفعالى فى المتلقى وما يمكن أن يرتبط بذلك من توصيل شحنة دلالية ينفعل بها المتلقى انفعالا معينا . وإذا كانت الأسلوبية ، فى جانب منها ، محاولة لاقتناص أبعاد هذه الشحنة وتوصيفها ، فلا سبيل إلى ذلك سوى النفاذ إليها من خلال النص ذاته ، وأعنى من خلال صياغته البلاغية لعلاقات لغوية .

وإذا كانت الأسلوبية تقوم ، فيما يرى المسدى ، بمحاولة سبر الجوانب الصياغية للنص ؛ لإرساء منهج لغوى موضوعى ، يمكّن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفنى إدراكا نقديا ، يعى الخصائص الوظيفية للنص ، إذا كانت الأسلوبية تقوم على ذلك فإنها لابد أن تثير سؤالاً هاماً يرتبط باختلافها عن مناهج النقد الأدبى .

وتتلخص الإجابة الأولية عن هذا السؤال فى أن «**الأسلوبية**» ليست بديلا للنقد الأدبى ، بل هى فرع من فروعه ، أعنى فرعاً يحاول أن ينظم إدراكنا للظواهر النصية اللغوية فى العمل الأدبى ، بطريقة منهجية . وقد تختلف الأسلوبية عن بعض مدارس النقد الأدبى ، من حيث استنادها إلى منهج موضوعى يقوم على مبادئ علم اللغة . ولكنها ، فيما عدا ذلك ، تتفق مع غيرها من المدارس النقدية المعاصرة ، من حيث التركيز على النص الأدبى ، واعتباره نقطة البداية والنهاية فى عمليات التحليل .

ولذلك يلح الكثيرون من علماء اللغة على الصلة الوثيقة التى تربط بين الأدب والدراسات اللغوية ؛ ذلك لأن اللغة ــ فى تقديرهم ــ هى العنصر المشترك بين المجالين . بمعنى أنها مادة علم اللغة ذاته ، والمادة الخام التى يصوغ منها الأديب نصوصه ، مثلما يصوغ النحات والرسام والموسيقار مادته الخام من الأحجار والألوان والأصوات . ولا ينفرد علماء اللغة وحدهم بهذا التأكيد ؛ إذ يشاركهم فيه نقاد بارزون ، نذكر منهم رينيه ويليك ، وأستون وارين فى كتابهما عن «**نظرية الأدب**» على سبيل المثال .

ولقد قدم علم اللغة المعاصر ، فى الحقبة الأخيرة ، الكثير من الإنجازات التى أفادت منها الدراسات النقدية ، خاصة عندما توغل هذا العلم فى بنية النصوص الأدبية ، وكشف عن مستويات معقدة من علاقاتها اللغوية ، لم يكن يتعرض لها الناقد التقليدى ، أو يقتحمها بنفس الدرجة من العمق والدقة ، ولهذا السبب فإن الصلة الوثيقة بين الأسلوبية وعلم اللغة جعلت للأسلوبية مكانا بارزاً فى النقد الأدبى ؛ فأصبحت تحتل المكانة التى كانت تحتلها الدراسات النفسية أو الاجتماعية ، أو غيرها من الدراسات التى ساعدت الناقد الأدبى طويلا ، بل إن الأسلوبية ، من هذا المنظور ، ساعدت على مفارقة الناقد لهذه الدراسات التقليدية ، واقتربت به أكثر وأكثر ، من طبيعة عمله الحق ، وهى تحليل العلاقات اللغوية للنص الأدبى .

وبقدر ما أفادت الأسلوبية الناقد الأدبى فى هذا الصدد فإنها قد فرضت عليه ألواناً جديدة من الالتزام ، لعلها أصعب بكثير من ألوان الالتزام القديم ، وقد شبه دونالد . س . فريمان Donald C. Freeman ما قدمه علم اللغة المعاصر للنقد الأدبى بما قدمته الرياضيات إلى علم الفيزياء النظرى . ومن هذه الزاوية أكّد هارولد وايتهول Harold Whitehall منذ أكثر من عشرين عاماً : «أن الناقد لا يستطيع أن يتجاوز فى نقده المعرفة باللغة ومناهج دراستها» . دونالد فريمان ، ١٩٧٠ : ٣) . ومن الطريف أن نلاحظ أن هذا الذى قاله هارولد ويتهول من قبيل الحدس قد أصبح من قبيل اليقين ؛ فقد أحدث علم اللغة ثورة فى النقد الأدبى . وهى ثورة دفعت بعض علماء اللغة ، ومنهم ياكوبسن (Jacobson) إلى حد المبالغة ، ومحاولة إلغاء النقد الأدبى كعلم مستقل ، وتحويله إلى مجرد فرع من فروع علم اللغة ، هو علم اللغة الأدبى أو «البويطيقا» .

وليس من الضرورى أن نناقش الآن ما يذهب إليه ياكوبسن ؛ إذ أننا سنعود إلى ذلك ، فيما بعد ، عندما نتحدث عن المشكلات التى تواجه الأسلوبية ، ونواحى القصور التى يمكن أن تصيبها . ودون أن نتحيز للنقد الأدبى ، فمن الموضوعية أن نؤكد ضرورة تمييز كل علم بمنهجه ، وأن فرض منهج أى علم من العلوم بإطلاقه على النقد الأدبى ، من خلال «الأسلوبية» إنما هو فرض لمنهج قد يجافى طبيعة النص الأدبى نفسه ، والأمر ليس أمر مادة لغوية موجودة فى الأدب ، تخضع لمناهج

علم اللغة ، وإنما هو أمر قيمة ينطوى عليها تنظيم هذه المادة . وقد يكون الوصول إلى هذه القيمة المطمح النهائى للأسلوبية ، ولكن هذا المطمح تقابله صعاب كثيرة ، ويبدو أن علينا ، قبل أن نناقش هذه الصعاب ، أن نتحدث حديثا موجزا عن مناهج الأسلوبية ذاتها .

مناهج الأسلوبية :

ويمكن تقسيم المناهج الأساسية إلى ثلاثة مناهج تصنع ثلاثة اتجاهات رئيسية :

(١) النظر إلى الأسلوب الأدبى باعتباره خرقا للأسلوب المعيارى أو إنحرافاً عنه .

(٢) التعامل مع الأسلوب باعتباره نوعاً من التكرار المتوافق لأنماط لغوية بعينها فى النصوص الأدبية .

(٣) التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة فى اللغة ، ومحاولة وضع قواعد (أجرومية) لإمكانيات هذه الطاقة .

ويمكن تتبع هذه الاتجاهات الثلاثة فى الدراسات والأبحاث التى ظهرت خلال الستينات والسبعينات من هذا القرن . ومن المهم أن نلاحظ أن هذه الاتجاهات الثلاثة ليست ، فى حقيقة الأمر ، سوى انعكاس لنقاط الالتقاء بين التيارات السائدة فى المجالات المعاصرة للنقد الأدبى وعلم اللغة على السواء .

لقد تجاوز النقد الأدبى مرحلة الدرس الانطباعى ، والبيوجرافى (الذى يعتمد على السيرة الفردية) لنقاد من أمثال برادلى ، ووصل إلى مرحلة الدراسة النصية التى قام بها جون كرورانسوم وكلينيث بروكس (Cleanth Brooks) ، أو مدرسة النقد الجديد New Criticism بوجه عام . ولقد فتحت هذه المرحلة الجديدة السبيل إلى اكتشاف الدوافع الواعية واللاواعية على نحو ما فعل نور ثروب فراى ، وكينيث بيرك ، ونورمان هولاند ، كما فتحت الطريق إلى تحليل لغة المفارقة ، ونسيج الاستعارة ، وطبيعة العلاقات التى تكون الرمز ، والأبعاد الصوتية للإيقاع . وتطور علم اللغة المعاصر ، فى المقابل ، من الدراسات ذات الاهتمام الأنثروبولوجى إلى الدراسات التجريبية المحددة ، تلك التى تعتمد على لغة التصنيف ، وتوصيف المادة العلمية ، فيما سمى بالمدرسة الأمريكية فى علم اللغة البنيوى ، وانتقال علم اللغة إلى مرحلة القواعد التوليدية والتحويلية . وما ترتب على ذلك ، أو ما صاحب ذلك من اكتشاف مستويين للغة ، المستوى السطحى أو الظاهرى (surface structure) . والمستوى العميق أو الباطن (deep structure) مما قاد إلى فهم أعمق للعلاقة بين اللغة والمعرفة .

وفى نفس الوقت الذى كان يتطور فيه النقد الأدبى وعلم اللغة ، كان كل واحد منهما يخضع لتأثيرات واحدة أو متماثلة ، وأعنى بذلك أن إعادة اكتشاف «دو سوسير» ، ومدرسة براغ ، والشكليين الروس ، كان يؤثر فى تحويل مجرى النقد الأدبى وعلم اللغة فى نفس الوقت ، ويصل بينهما وصلا قوياً ، دَعَّمَ بلا شك من مكانة الأسلوبية .

أولا : الأسلوب باعتباره خرقا للأسلوب المعيارى أو انحرافاً عنه :

اتخذت الأعمال المبكرة فى الأسلوبية اتجاها شديد الصرامة فى الالتزام بما أسمته الموضوعية ومن هنا اعتمدت على أساس تجريبى جاد ، يحاول أن يلتزم التزاما كاملا بثنائية المنبه والاستجابة ، فى اللغة ، وذلك الى درجة يمكن معها وصف هذه الأعمال بالسلوكية Behaviourism

ولقد كان ذلك كله بمثابة رد فعل حاد من المناهج اللغوية الموضوعية على تيارات الانطباعية المطلقة التى سادت النقد الأدبى ، من وجهة نظر أصحاب هذه الأعمال . ولذلك اتسمت معظم الأبحاث الأسلوبية فى هذا الوقت برفضها العنيف للانطباعية فى النقد الأدبى ، وبحرصها على تطبيق المناهج الموضوعية للغة ، وتفضيلها للدراسات الكمية البحتة ، كما لو كانت الدراسات الكمية هى السبيل الوحيد للوصول إلى علمانية أسلوبية مطلقة .

ولما كان علم اللغة ، فى هذه الفترة ، متأثراً أشد التأثر بمعطيات النظرية السلوكية فإن بلومفيلد حاول أن يجعل من علم اللغة علماً تجريبياً سلوكيا ، مما دفعه إلى النظر إلى علم اللغة على أنه سلسلة متوالية من «المنبهات» و «الاستجابات» . ولقد كان لهذا تأثيره البالغ على الأسلوبية ، من حيث التركيز على المنبه من ناحية ، والاستجابة من ناحية أخرى .

والنتيجة الطبيعية التى ترتبت على ذلك هى النظر إلى الأسلوب الأدبى ، باعتباره انحرافا عن الأسلوب المعيارى . من حيث أنه منبه متميز يحدث استجابة متميزة ، ولكن هذا الاتجاه جعل من ما أسماه بالمنهجية العلمية والدراسة الكمية غاية فى حد ذاتها ، أهم من أى غاية أخرى . ومن هنا حاول هذا الاتجاه إرساء أسس موضوعية للعملية الإدراكية التى يدرك من خلالها المتلقى الظواهر اللغوية للأسلوب الأدبى . وكما كان ذلك يعنى اقترابًا حاداً من السلوكية بمعناها السيكولوجى ، فإنه يعنى تباعداً عن غاية النقد الأدبى ، وطبيعة العمل الأدبى . **ولم تفلح الدراسات الكمية والأبحاث العملية فى سد هذه الثغرة ، ذلك لأن إدراك النص الأدبى ، على المستوى النقدى ، لا يبدأ من نقطة الصفر ، بل يعتمد على المعرفة الشاملة بالتراث الثقافى من ناحية ، وعلى الحاسة النقدية التى لا تنفصل عن هذا التراث ، وإن تميزت عنه من ناحية أخرى . ومن المؤكد أننا عندما نحاول الإشارة إلى المؤثرات الأدبية باعتبارها منبهات ذات استجابة محددة ، فإننا نتجاوز طبيعة العمل الأدبى ، الذى لا يقبل هذه الثنائية المبسطة ، كما لا يقبل أى حصر للاستجابة خارج سياقات مختلفة تتجاوز العمل الأدبى .**

وقدم ريفاتير أفضل إنجاز لهذا الاتجاه السلوكى . ومن المهم أن نشير هنا إلى نقده اللاذع لدراسات ليو سبيتزر ، تلك الدراسات التى تجنح جنوحاً شديداً نحو الذاتية . والتى لا تلتزم ، فى رأى ريفاتير ، بالمناهج السلوكية المطلقة .

إن هذا الاتجاه السلوكى تحوطه مشكلات منهجية أساسية . وتتصل أولى هذه المشكلات بمفهومه عن «الانحراف» وبالتالى تعريفه للنمط

المعيارى الذى تقاس عليه انحرفات الأسلوب الأدبى . لقد قام برنارد بلوخ B. Block ، مثلا ، بتعريف الأسلوب على أساس أن الأسلوب «هو الرسالة التى ينقلها التوزيع العددى والاحتمالات السياقية للملامح اللغوية للنص ، وخصوصا عندما تختلف هذه الملامح عن غيرها من ملامح اللغة العامة». ولكن المشكلة التى يثيرها هذا التعريف تظل مشكلة مستعصية على الحل ، ذلك لأننا لا نعرف التوزيع العددى ، أو الاحتمالات السياقية للملامح اللغوية المختلفة فى لغة من اللغات ، بل لا سبيل لنا إلى معرفتها أو التنبؤ بها ، على الاقل بأدوات المعرفة الحالية . وحتى لو تقدمت أدواتنا المعرفية تقدماً مذهلا ، واستطعنا التعرف على هذه الملامح ، ناهيك عن التحقق من احتمالات السياقية ، فإن ذلك لن يجدى كثيراً ، أو يسهل من مهمة المقارنة بين اللغة العادية والأسلوب الأدبى الذى نود دراسته أو وصفه .

ومهما يكن من أمر فقد طرح هذا الاتجاه مجموعة من الأسئلة المهمة ، من مثل ، ماذا يضيف الأسلوب ، فى النص الأدبى ، إلى الرسالة أو المعلومات الاخبارية الموصلة إلى المتلقى ؟ . وما هى الصفات التى يتميز بها الأسلوب الأدبى فينحرف عن قواعد اللغة ؟ وما هى الأنماط التركيبية ، أو مجموعة المفردات التى يفضل الكاتب استخدامها دون غيرها ، عندما يتاح له الاختيار ؟ وقد قدمت دائرة براغ اللغوية بعض الإجابة عن هذه الأسئلة . ويميز ماكاروفيسكى بين اللغة الشعرية ، واللغة المعيارية ، المتواضع عليها ، على أساس أن اللغة الشعرية إنما هى لغة محورة تتكيف مع غاية جمالية ، فتشحن المتلقى بشحنة دلالية انفعالية . وقد علل ماكاروفيسكى ذلك بأن اللغة الشعرية تتميز بكسر القواعد النحوية أو اللغوية بعامة ، بدرجات متباينة ، وتخلق قواعد خاصة بها ، وغالبا ما تتعارض قواعد اللغة الشعرية مع قواعد المواضعة التى تحدد اللغة المعيارية .

ومن هذه الزاوية ، يرى ماكاروفيسكى ضرورة النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافا عن لغة المواضعة ، وباعتباره نمطا متميزا عنها . وإذا كانت لغة المواضعة هى المعيار الأولى ، فإن الدراسة اللغوية للأسلوب تبحث عن كيفيات هذا الانحراف ، وتؤسس درساً خاصاً به يكون هو الدرس الأسلوبى الذى يكشف عن طبيعة التباين والانحراف .

وهناك مجموعة أخرى من الدراسات فى «الأسلوبية» تبنت مفهوماً مختلفا لمصطلحى «**المعيار**» و «**الانحراف**» وتتمثل هذه الدراسات فى الجهد الذى قامت به مدرسة لندن التى تعرف باسم الفيرثية الجديدة ، وهى تطوير لأفكار ـ العالم اللغوى فيرث ، وتعميق لمفهومه عن «**سياق الموقف**» : (Context of Situation) ، ذلك المفهوم الذى يكشف مزيداً من الأبعاد الاجتماعية للغة . وقد ألحت دراسات هذه المدرسة على استحالة فهم اللغة دون الرجوع إلى الموقف والسياق والنص ؛ ولذلك درس ممثلو المدرسة جوانب الأسلوب من زاوية ما أطلقوا عليه مصطلح السجل السياقى « Register » ، وهو مصطلح يكشف عن مفهوم يرد اللغة إلى أساس اجتماعى واضح ، ويضمن ألا تقوم الدراسة الكمية فى فراغ . ولذلك ، فإنهم أكدوا دراسة اللغة الأدبية من حيث مقارنتها ، بخصائص سجلها السياقى المتعين ، أى مجموعة الاختيارات المستخدمة فى شكل لغوى يتمثل فى قصيدة أو قصة قصيرة ، أو مقال . ولكنهم لم يقتصروا على السجل السياقى وحده ، بل ربطوه بلهجة المؤلف أو المستخدم (User) .

وعندما وصلوا ما بين الاثنين ظهر الأساس الاجتماعى للأسلوب الأدبى على نحو أكثر وضوحاً ، كما ظهرت معالم الأسلوب غير الأدبى ؛ فأقاموا بذلك لونا من الأسلوبية الوظيفية . وتُعدّ دراسة كريستال وريڤى ، وكذلك دراسة ليش ، خير مثال على ذلك ، لقد قاموا بدراسة الأسلوب غير الأدبى حسب استعمالاته الاجتماعية الوظيفية ، بتنوع هذه الاستعمالات فى لغة الصحافة ، والإعلان ، والإذاعة ، معتمدين فى ذلك على مجموع المفردات الخاصة بكل سياق على حدة ، وأنماط التراكيب المستخدمة وظيفيا فى نفس الوقت . أما على مستوى الأسلوب الأدبى ، فإن دراسات هذه المدرسة ساعدت على تطوير مفهوم يرى فى الأدب لغة مصغرة خاصة ، تعتمد على قواعد مصغرة خاصة بها ؛ أى أنهم لم يفارقوا فكرة المعيار وإنما وضعوها فى إطار اجتماعى .

ثانيا : الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط أو توافق الظواهر اللغوية .

وقد تأثر هذا المنهج أشد التأثر بالمبدأ المشهور الذى صاغه **رومان ياكوبسن** والذى قال فيه : «**إن الوظيفة الشعرية تقوم على اسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار إلى محور التضام**» . وما يعنيه **ياكوبسن** بهذا المبدأ : **هو أن اللغة الشعرية قادرة على خلق سلسلة من العلاقات التركيبية ، تماثل إلى أكبر حد العلاقات الوثيقة التى تربط ما بين الأجزاء المنفصلة ، فى أى مجموعة لغوية استبدالية** (Paradigm) . **ومن الطبيعى أن تقوم الدراسات الممثلة لهذا الاتجاه ببحث العلاقات** السينتاجمية ، والباراديجمية بين **التراكيب النحوية والصيغ الصرفية والأبعاد الصوتية . ولكن التركيز فى هذا الاتجاه ينصب على دراسة القصائد الشعرية من حيث محاورها ، ومن حيث مستوياتها المختلفة ، وهذا طبيعى ؛ لأن القصيدة ، مهما كانت ، تتميز بقصر نسبى فى حجمها ، يمكن الباحث ، فى هذا الاتجاه ، من التوقف المدقق ، ومن التحليل المسهب لكل المستويات . ولعل أهم الدراسات الأسلوبية التى تمت داخل هذا الاتجاه ، إذا استبعدنا دراسات ياكوبسن ، هى الدراسة التى قام بها ولتر. كوش** « Walter A. Koch » **فى كتابه عن «منحى ثلاثى المداخل لدراسة التكرار فى الشعر»** ، وتلك ترجمة اجتهادية لعنوان الكتاب الأصلى وهو :

Recurrence and Three Approaches to Poetry

ويطبق كوش فى هذا الكتاب ، منهج تحليل نصى ، يحاول فيه أن يوجد العلاقة بين أنماط السينتاجم من ناحية ، والاختبارات الباراديجمية للكتاب من ناحية أخرى ، **وهو يرى أن اللغة الشعرية تقوم ، عادة ، على نظم العلاقات فى شكل سلسلة من الأنماط ، ثم يقوم ـ فى نفس الوقت ـ بخرق هذه السلسلة ، عند لحظة الاختيار . ومن أحسن الأمثلة التطبيقية التى قدمها كوش لتوضيح هذا الأمر دراسته لقصائد ديلان توماس** (Dylan Thomas) . و إ . إ . **كمينجز** (E.E. Cummings) .

ومن المهم أن نلاحظ ، فى هذا السياق ، أن اختيار قصائد هذين الشاعرين يقوم على قدر هائل من التوفيق فى تقديم المثال ، وليس التوفيق على صحة المنهج باطلاقه ؛ ذلك لأن هذين الشاعرين بالذات ، يتميز شعرهما بخرق مستمر وانحراف دائم للغة المعيارية . **ولكن يبقى السؤال المهم ، وهو : هل الخاصة الشعرية ، عند هذين الشاعرين بالذات ، تمثل مبدأ عاماً ينطبق على كل الشعراء ويشمل الشعر فيؤسس قاعدة أسلوبية ؟** . إن هذا السؤال لا يمكن الإجابة عنه بالإيجاب فى هذه المرحلة .

ومهما يكن من أمر ، فمن المستحيل أن نقدم ترجمة توضيحية لهذا النوع من التحليل الأسلوبى ، إذ أن ترجمة الشعر صعبة فى ذاتها ، وتحليل مستوياته اللغوية بعلاقاتها المعقدة أمر أكثر صعوبة . ولعل الأجدى أن نقوم بهذا فى دراسة أخرى ، نعد بها القارئ تعتمد على تقديم محاولة تطبيقية ، تلتزم إطار المنهج وتطبيقه على نماذج عربية . وعندئذ يمكن للقارئ أن يكون حكما دقيقا .

ومهما يكن من أمر هذا الاتجاه فهناك دراسات اخرى غير دراسات كو ش . ومن أهمها دراسة **م . أ . ك هاليداى M.A.K. Halliday**) لقصيدة **يتس** (Yeats) المشهورة «ليدا والبجعة» (Leda and Swan) . وفى هذه الدراسة يقدم **هاليداى** نموذجاً لافتا يوضح إمكانية قيام أداة التعريف بأكثر من وظيفة ، بل إنه يوضح أن أداة التعريف (The) تقوم بثلاث وظائف لغوية متعاقبة ومتزامنة فى نفس الوقت ، كما يقوم بدراسة «**أنماط الفعل**» فى هذه القصيدة ليوضح أن أنماط الفعل تمثل انحرافًا وظيفيا عن أنماط الفعل فى اللغة العادية ، بمعنى أن الفعل يؤدى وظائف إضافية ، بل مخالفة ، للوظائف التى يقوم بها فى مجال غير شعرى .

ومن أهم الدراسات التى قدمها هذا المنهج أيضا دراسة صامويل ليڤين Samual R. Levin عن «الأبنية اللغوية فى الشعر Linguistic structure in poetry . ويستخدم ليفين فى هذه الدراسة إطاراً نظرياً ، يمكن أن نصفه بأنه توليدى تحليلى ، ومعنى هذا أنه إطار يعتمد على نظريات تشومسكى من ناحية ، ويطور مبدأ ياكوبسن المشهور من ناحية أخرى ، محاولا بذلك كله وصف الوحدة التأسيسية فى اللغة الشعرية . وهو يسمى هذه الوحدة باسم «**الازدواج التبادلى**» (Couples) ، ويعنى به التوافق بين زوجين من العناصر ، يترابط كلاهما ترابطاً دلالياً ، وبين زوجين من الأنماط السينتاجمية . ولقد تحدث ليڤين عما تتصف به اللغة الشعرية من قيود متميزة ، ومنهاجية لافتة ، فى استغلالها للقواعد النحوية فى اللغة .

ومن الممكن أن يوصف ما يتميز به الشعر عند ليفين ، باعتباره انحرافا عن قواعد اللغة العادية ، وهو انحراف يدرسه ليڤين فى إطار نظرية القواعد التحويلية للنحو التوليدى . ويرى أن النظرية التوليدية ، ويعنى نظرية تشومسكى ، قادرة على وصف القواعد أو الأجرومية المصغرة الخاصة بقصيدة من القصائد ، كما يرى أن هذه النظرية قادرة ، بالمثل ، على التنبؤ ، مما يعنى أنها نظرية يمكن أن تتخطى المادة العلمية القائمة : وإذن فإن الأجرومية الخاصة بقصيدة من القصائد لا تتميز بقدرتها على وصف مستوى السطح من هذه القصيدة فحسب ، بل تتميز أيضا بقدرتها على الكشف عن الإمكانيات الباطنة ، والكامنة بالضرورة فى أى قصيدة وعند أى شاعر .

ويتميز هذا الاتجاه ، فى النهاية ، بمحاولة الربط بين الوصف اللغوى للأعمال الأدبية والإمكانيات الكامنة فى اللغة الشعرية . ومن المؤكد أنه قدم انجازات لافتة فى هذا الإتجاه . ولكنه ، للأسف ، لم يطور منهجه ، فى الجوانب الاجرائية ، ولم يتعمق بالقدر الكافى محاولة الربط بين عملية التوصيف اللغوى لبنية الأعمال الأدبية ، وعمليات التفسير والتأويل التى تتجاوز إطار الوصف اللغوى . إن هذا المنهج ، بعبارة أخرى ، اقتصر على عرض الوسائل اللغوية ، والأدوات البلاغية فى الأعمال الأدبية دون أن يقوم بتوجيه عمليات الوصف توجيها نقدياً ، أو يضرب فى عمق المشكلة النصية ، وهى مشكلة «**قيمة**» أصلا . وإذا كان هذا الإتجاه يعد خير مثال لعمليات التوصيف الأسلوبية للغة الشعرية ، من الناحية التطبيقية ، فإنه لا يتجاوز هذا الجانب ، ولا يربط بين الوصف البلاغى والرسالة التى ينطوى عليها كل عمل أدبى . ومن هنا أصبحت دراساته مجرد محاولات لإظهار قدرة «**الأسلوبية**» على وصف ملامح اللغة الشعرية ، وأعنى دراسات لا تربط ربطاً دقيقا بين الوصف والمعنى . ولا تضع فى اعتبارها مشكلة التأويل النقدى للنص .

ولا يكفى للدفاع عن هذا التيار أن نستبعد جانب التأويل أو جوانب المعنى الكلى من الأسلوبية ذلك لأن هذا الاستبعاد يمثل خللا ، لا يمكن إلا أن يؤثر فى أى تحليل أسلوبى .

ثالثا : التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة فى اللغة ، ومحاولة وضع قواعد لامكانيات هذه الطاقة .

ويتميز هذا المنهج عن غيره من المناهج التى عرضنا لها فى هذا المقال بأن معظم من ينتمون إليه يتبنون نظرية قواعد النحو التحويلى باعتبارها أساس دراستهم للنصوص الأدبية . ويرى معظم اللغويين المحدثين أن مبادئ النحو التوليدى تتميز كنظرية عن غيرها من النظريات فى علم اللغة ، وذلك بقدرتها الأكثر موضوعية فى الكشف عن الطاقات الكامنة فى قواعد النصوص الأدبية . ويمكننا أن نصنف اللغة ، حسب هذه النظرية ، فى مستويين أساسيين هما المستوى السطحى الظاهرى surface structure ، والمستوى الباطنى (deep structure) . وإذا كانت عملية التأويل الدلالى للغة تبدأ من المستوى الباطن العميق فإن التأويل الصوتى يبدأ من البناء السطحى . ويربط من المستويين مجموعة من التحويلات (transformations) الاجبارية obligatory والاختيارية (optional) التى لا تغير المعنى فى أساسه . وإذا سلمنا بهذا الإطار النظرى فمن الممكن أن نقول إن استغلال الشاعر ، أو المؤلف ، لأنواع معينة من التحويلات (وخاصة الاختيارية منها) يعد أساساً من الأسس التى تكون أسلوبه . إن اختيار الروائى أو الشاعر لبعض التحويلات اللغوية دون غيرها ، وإلحاحه عليها من بين مجموعة التحويلات الكامنة فى النظام اللغوى إنما هو استخدام مميز لطاقات

اللغة ، وأهم من ذلك أنه أسلوب الكاتب على المستوى اللغوى .

ويقول أوهمان فى مقاله عن « النحو التوليدى والأسلوب الأدبى » إن هناك ثلاث خصائص ، على أقل تقدير ، للقواعد التحويلية . هذه الخصائص ، تجعل نظرية النحو التحويلى أكثر صلاحية من غيرها من المناهج للتعامل مع أسلوب النص الأدبى ووصفه وصفا موضوعياً . وأول هذه الخصائص : أن الكثير من التحويلات ذو طابع اختيارى ، بمعنى أن التركيب المعطى يمكن تحويله إلى تراكيب متعددة على « **مستوى السطح** » دون تغيير هام فى المعنى الدلالى لهذا التركيب . ومن هذه التحويلات ، التحويلات التى تعيد تنظيم المستوى السطحى (Surface structure) . وتحويلات التضام (combination) وتحويلات الإضافة addition) ، وتحويلات الحذف (deletion) ولذلك يمكن للنحو التوليدى أن يولد الكثير من التراكيب « **التى تعنى نفس الشئ** » ؛ فيمثل بدائل على مستوى الدراسة الأسلوبية . وثانى هذه الخصائص أن هذه التحويلات تغير فى الحقيقة جانبا ، فحسب ، من البناء التركيبى ، ولكنها تترك جانبه الأكبر دون تغيير يذكر . ولذلك فإن التركيب المحول يحتفظ بعلاقته التركيبية مع التركيب الأصلى ، أعنى التركيب الذى حدثت فيه هذه التحويلات . ولاشك أن هذه الميزة للتحويلات تفسر إمكانية تحوّل مجموع التراكيب إلى بدائل ، تتمايز من حيث الظاهر ، ولكنها تظل وسائل مختلفة لقضية (proposition) أصلية واحدة . ومع أن العلاقة بين هذه البدائل الأسلوبية ، هى علاقة حدسية أصلا ، فإن النظرية التحويلية تقدم تفسيرا موضوعيا لهذه العلاقة الحدسية ، فتنقلها من مستوى إدراكى إلى مستوى إدراكى آخر أكثر وضوحاً . أما الصفة الثالثة ـ فتتصل ـ بقدرة النحو التوليدى على تفسير تولد التراكيب المعقدة ، وبالتالى الكشف عن علاقاتها بالتراكيب البسيطة . إن الكتاب يختلفون ، بدرجات متباينة ، فى مقدار التعقد التركيبى على أساس من القواعد التحويلية التوليدية لنحو اللغة (انظر **أوهمان** فى اللغويات والأدب) .

ولعل النظرية التوليدية تتميز عن النظريات البنيوية بأنها تقدم نموذجاً للقدرة الكلامية (Competence Model) . ويعنى ذلك أنها تستطيع توصيف التعبيرات أو العبارات القائمة فعلا ، بل تتجاوز ذلك إلى توصيف المبادئ التى تتحكم فيما تقول ، أى أنها تقدم تفسيراً للقواعد اللغوية التى تتحكم فى إصدار الكلام Language productivity ، وفهم المتلقى له (Intelligibility) . وهذا النوع من النحو ـ التوليدى ـ يقدم لنا أداة للتحليل الأدبى ، بل ما هو أكثر من ذلك ، فهو منظور فريد فى ذاته ، يطرح نموذجاً يفسر العلاقة المتفاعلة بين الابداع الخلاق عند الأديب والابداع الذهنى عند المتلقى .

وتتميز النظرية التحويلية التوليدية بتفضيلها المنحى الفلسفى العقلانى (Rationalism) بدل المنحى السلوكى الذى اتخذته المناهج الأولى فى الأسلوبية نموذجاً فلسفيا لها . ويعنى ذلك أن اللغويين التحويليين يهتمون بدراسة اللغة كنظام عقلانى ، أى كأنموذج يظهر المبادى اللغوية الشاملة وليس كنمط فى الاتصال .

ومن أهم الدراسات الأسلوبية التى اتخذت المنحى التوليدى إطاراً لها ، الدراسات التى قام بها أوهمان (R. Ohman) . وو . أو هندريكس (O. Hendricks) وم . ثورن James P. Thorne وسيمور شاتمان Seymour chatman ور. فولر R. Fowler . **وإن كان لنا أن نأخذ شيئا على هذه الدراسات فنحن نأخذ عليها اتجاهها إلى الطابع التنظيرى فى الأسلوبية أكثر من الطابع التطبيقى ، ومع ذلك فمن المهم أن نذكر لهم دراساتهم اللافتة للوزن والايقاع فى الشعر ، تلك الدراسات التى تندرج تحت اسم « العروض التوليدى** (Generative Metrics) **والتى تمثل إنجازا متميزا خصصت له مجلة « البويطيقا » عدداً خاصاً ، فضلا عن دراستهم المهمة فى الاستعارة ، وكلها دراسات تحدث إنقلابا خطيراً فى النظريات المتعارف عليها لو توبعت وطبقت على مجالات أوسع وأشمل .**

والفرضية الأساسية التى تعتمد عليها أغلب الدراسات التحويلية ، فى الأسلوبية ، هى إمكانية فصل « **الشكل** » أو « **التعبير** » عن « **المضمون** » أو « **الدلالة** » . ومن الممكن ، فى ضوء هذه الفرضية ، تحليل الشكل تحليلا منفصلا ، والنظر إلى الصيغ التحويلية المتعددة باعتبارها صيغا شكلية متكثرة ، لمضمون واحد . ولكن هذا المنهج يتجاهل الكثير من المتغيرات الدلالية التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بالتغيرات السطحية والتركيبية . وقد تجاهل ممارسو هذا المنهج ، بصفة عامة ، المشاكل الدلالية والنصية ، مما أثار النقاد ضدهم ، وأدى إلى قيام مناظرات عنيفة عديدة بين الأسلوبية والنقاد . وقد أدت هذه المناظرات إلى اقتناع بعض علماء اللغة المعاصرين بتقصير الدراسات التحويلية التوليدية فى بعض جوانب الأسلوبية . وبالتالى عجزها عن أن تكون بديلا للنقد الأدبى ، ولقد أدى ذلك أيضا إلى ظهور نظريات لغوية معاصرة ، يطورها مجموعة من اللغويين يعرفون باسم « الدلاليين ذوى المنحى التوليدى » (Generative Semanticists) . وهم لغويون انشقوا على المدرسة الأصلية التى يمثلها تشومسكى .

وقد ابتعد الدلاليون ذوو المنحى التوليدى عن الموقف الأصلى ، عند تشومسكى ، أعنى ذلك الموقف الذى ينظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً عقلانيا ، وأكدوا نظرة أخرى مؤداها أن اللغة نظام اتصالى فى المقام الأول . ولقد أفضى بهم ذلك إلى تقديم نماذج جديدة للغة ، تتميز بعوامل الأداء (performance) **مثل قواعد « التضمين الحديثى »** (Conversation implicature) **ونظرية « الأحداث الكلامية »** (Speech act theory) وما يتصل بها من نظريات





متعلقة بقواعد النص ، وتحليل النص Text Grammar Discourse Analysis • وهى كلها نظريات معاصرة مازالت فى مرحلة المخاض ، ولكنها تبشر بظهور بديل أسلوبى نصى ، يهتم بالتأويل النقدى للنصوص الأدبية . ولن نخوض فى هذه النظريات اللغوية المعاصرة فى هذا المقال . ولكن علينا أن نشير إلى أن كثيرا منها يبشر بإيجاد حلول لإرساء قواعد علمية للمناهج النقدية على مستوى النصوص الأدبية . ومن الواضح الآن ، أن معظم هذه النظريات اللغوية المعاصرة فى الأسلوبية تأخذ الكثير من النقد الأدبى ، لكى تصبح على مستوى دراسة النصوص الأدبية وتأويلها . وذلك على عكس المناهج التى عرضنا لها فى هذا المقال ، والتى أعطت النقد الأدبى الكثير ، ولكنها عجزت عن أن تكون بديلا له .

قصور ومشاكل مناهج الأسلوبية :

ولكن الحقيقة أن معظم هذه الاتجاهات اللغوية المستخدمة فى دراسة الأسلوبيات قد اتسمت ، بالرغم من منجزاتها فى مجالى النقد الأدبى والدراسات الأدبية ، بقصور شديد ، لم يمكنها من أن تصبح بديلا حقيقيا للنقد الأدبى أو منافساً له . ولم يتمكن علم «**الأسلوبية**» إلى وقتنا هذا من الخروج بنظرية متكاملة تساعد فى تأويل النصوص الأدبية وتقييمها .

وسنعرض هنا لبعض الأوجه المهمة فى هذا القصور . أولا : من أساسيات المنظور اللغوى للأعمال الأدبية ، أن كل حدث أدبى يمكن تشفيره بعدد مختلف من الصيغ اللغوية ، كما أننا يمكن أن نحلل هذا التباين الأسلوبى ، أو التشفيرات المختلفة الممكنة ، على أساس علاقات (Paraphrase relation) ذاتها ، وأعنى العلاقات التى تربط بين هذه الصيغ المتباينة ، والكامنة فى النظام اللغوى باعتباره كلا متكاملا . ومن هذه الزاوية ، فإن اختيار الكاتب لصيغة بعينها ، أو لتعبير فى حد ذاته ، أو لنمط معين دون الأنماط الأخرى المتاحة ، إنما هو «خرق» محدد ، ينظر إليه من زاوية علم الأسلوب باعتباره خرقا ذا مغزى محدد ، ودلالة محددة ، ذات شحنة عاطفية خاصة به . **ولكن اللغة والصيغ البيانية اللغوية المستخدمة ليست سوى خاصية من خصائص العمل الأدبى ، أى أنها مجرد جانب واحد فقط من خصائص النص الأدبى ، كما يقرر سبنسر وجريجورى (١٩٦٤) بحق ؛ ولذلك فإن الدراسات الأسلوبية لا تمكننا من التعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبى ، وأقصد الجوانب التى تعد من صميم الدراسات النقدية** ، من مثل الحبكة ، والشخصيات ، والأفكار ، والدلالات الاجتماعية والنفسية .. إلخ .

ولا شك أننا عندما نتجاهل هذه الجوانب فإننا نضيق إطار النص الأدبى ، ونختزل وجوده المتعدد فى بعد واحد ، هو البعد اللغوى فحسب . وقد يقال إن علم اللغة ، وبالتالى «الأسلوبية» ، قادر على الكشف عن هذه الجوانب كما يحدث ، مثلا ، فى التوجيه المعاصر لأفكار الشكليين الروس ، أو دراسة «**العوامل النحوية**» ، وتحويلها إلى نماذج تطبّق على القصص ؛ ونهتم بدراسة «**الفاعل**» و «**الضمائر**» مثلا .

ولكن تظل الحقيقة قائمة ، وهى أننا نحاول ــ أولا ــ أن نطبق النموذج اللغوى العام على نموذج لغوى خاص ، فنقع مرة أخرى فى خطر دراسة الأدب من خارجه ، وإن اتخذت الدعوى ، هنا ، صيغة أكثر مراوغة ؛ لأنها دعوى تنطلق من علم اللغة . وتؤكد الطبيعة اللغوية للعمل الأدبى ، إلا أنها تظل دعوى لا تصل إلى درجة التحقق الكامل ؛ لأن النص الأدبى لغة متمايزة يستلزم مناهج متمايزة عن المناهج اللغوية . وأهم من ذلك أنه يظل مثيراً لقضايا المعنى والتأويل ، والقيمة ، وهى قضايا لم تحل بأى منهج لغوىٍّ ، حتى الآن .

ولذلك لا تزال «**الأسلوبية**» دراسة جزئية ، لم تصل إلى درجة من «التكامل المنهجى» الذى يغطى «**كل**» العمل الأدبى من ناحية ، ولم تصل إلى درجة من «**التمايز المنهجى**» الذى يفصل دراسة النص الأدبى عن غيرها من دراسات النصوص اللغوية الأخرى .

وإذا قلنا إن «الأسلوبية» بكشفها عن التباين الأسلوبى إنما تقودنا إلى عمليات التوصيل ، وتلفتنا إلى طبيعة «الرسالة» فى النص الأدبى ، إذا قلنا هذا كله فإن علينا أن نلاحظ أن الأسلوب ، فى ذاته لا يمكن أن يكون مساويا لجميع الظواهر اللغوية للنص الأدبى . ومن الممكن أن نقول إن هناك ظواهر أخرى كثيرة ، لا تستطيع «الأسلوبية» ، بوضعها الحالى أن تتعامل معها ، بسبب ما فى مناهجها نفسها من قصور . ومن أهم الظواهر التى عجزت المناهج اللغوية ، المتمثلة فى «الأسلوبية» عن معالجتها ، ظاهرة الأبنية البلاغية التى تفوق التركيب الواحد ، ومنها الأبنية العليا الشاملة فى النصوص الأدبية .

ثانيا : لقد كان الهدف الأول من التوصيف اللغوى للنصوص الأدبية محاولة ترشيد النقد الأدبى ، وتثبيت أحكامه بتأسيسها على أسس موضوعية وعلمية ، تسمح للناقد والمتلقى بإدراك الشحنة الجمالية إدراكاً نقديا واعياً ، ولقد كان السبيل إلى ذلك هو استخدام مناهج موضوعية تتيح للناقد أدلة تجريبية وفيرة ، وبالتالى كمّا من المعطيات الكمية والكيفية يدعم رؤى النقاد الذاتية ، ولكن ذلك الموقف يفترض ، بداهة ، أن المادة العلمية الأولية المستخدمة فى الدراسات الأسلوبية معطاة مباشرة للدارس ، وأنها ذات طبيعة محايدة مستقلة عنه ، وأنها ليست مبنية على حدس الناقد ورؤيته ، أو حساسية الدارس النقدية . والحقيقة أن العكس هو الصحيح ، وأن المادة الإمبريقية فى الأسلوبية لا تنفصل عن ذات مدركها انفصالا كاملا ، ومن هنا ظلت مناهج علم الأسلوب ، فضلا عن العلوم اللغوية ، عاجزة عن تقديم أى منهج نستطيع من خلاله تحديد الظواهر اللغوية الجديرة بالدراسة الأسلوبية أو تحديد الظواهر الأدبية ذات الدلالة النقدية . **ولماذا لا تقول إن دارس «الأسلوبية» الأصيل لا يمكن أن يصل إلى مستوى لافت ، دون أن يكون متمتعا بخبرة هائلة بالتراث الثقافى والأدبى ، وحساسية نقدية مرهفة ، ومعرفة أدبية شاملة ، وتذوق فنى رائع ، وأن هذا**

كله يوجه مهارته اللغوية المكتسبة ، ويُمَكِّنه من أن يضع يده على الظواهر اللغوية التى تستحق الدراسة أسلوبيا . إن دارسى الأسلوبية من هذه الزاوية ، شأنهم شأن ممارسى الدراسات الأسلوبية ، يعتمدون أساساً على خبرتهم ، وحساسيتهم النقدية ، ومعرفتهم بالتراث الأدبى قبل معرفتهم بمبادئ الدراسات الأسلوبية ، تلك المبادى التى تقدم مجرد عون على الدخول إلى النص دون أن تؤسس وحدها مدخلا كاملا أو شاملا . وهذا طبيعى ؛ لأن المبادئ الأسلوبية ، وهى مبادئ لغوية أساساً ، لا تستطيع أن تدرس كل الظواهر اللغوية والبلاغية الكائنة فى النصوص الأدبية ، بل إنها تختار فحسب تلك الظواهر اللغوية التى تمثل جانبا هاماً من النصوص الأدبية ، أى تلك الظواهر التى تميز نصا عن آخر أوكاتبا عن غيره .

وأساس الاختيار ، فى هذا المجال ، ومن بدايته حتى نهايته ، اختيار نقدى ، يعتمد على معايير كامنة فى وعى الدارس ، وهى معايير تتجاوز المبادئ اللغوية ، وتوجه اجراءات البحث الأسلوبى الذى يتحول ، عند كبار الأسلوبيين ، إلى دراسة نقدية ، تحاول تحقيق مقولاتها وفرضياتها بإجراءات لغوية ، وليس بمبادئ .

ثالثا : إن معظم نظريات علم اللغة الحديث قد قيدت نفسها بمواصفات لغوية فى مستوى الجملة ، أو ما هو أدنى من الجملة ، وذلك لعجزها عن الإتيان بنظريات شاملة على مستوى النص . ولم تظهر النظريات التى تستطيع ، بطبيعتها الشاملة ، التعامل مع النصوص إلا أخيرا . وهى نظريات مازالت فى أطوارها الأولى المبكرة ، وأهم من ذلك أنها لا تزال بمثابة نماذج « Models » غير متكاملة ، لم تصل بعد إلى طور النظريات العملية التى يمكن اختبارها أو التحقق من صحتها . وكان من الطبيعى ، نتيجة تقييد النظريات اللغوية التطبيقية وانحصارها فى مستوى التركيب الواحد ، وتحديدها لانفصام المستويات اللغوية الوصفية ، كان من الطبيعى أن ينعكس ذلك على الدراسات الأسلوبية . لقد اقتصرت هذه الدراسات الأسلوبية على البحث فى مستوى المفردات ، الصوتية ، والتراكيب المنفصلة ، وأهملت الجوانب الدلالية ، والسيميائية ، والنصية ، وهى جوانب لا تقل أهمية ، إن لم تكن أهم من النظر إلى المواصفة اللغوية للأعمال والنصوص الأدبية . والحقيقة أن البنائية (Structuralism) قد أدت بطريقة غير مباشرة إلى حصر المواصفات اللغوية فيما هو أدنى من مستوى الجملة ، والجدير بالذكر أن الدراسات والنظريات اللغوية التى طمحت إلى دراسة النصوص ، ودراسة ما أسمته أجروميات النصوص وتحليلها فيما يعرف بمصطلح « Text Grammar » و « Discourse Analysis » إنما كانت نتيجة غير مباشرة لتأثر النظريات اللغوية الحديثة بالنقد الأدبى ، وليس العكس .

ويعنى هذا أن اتجاهات النقد الأدبى الوظيفية هى التى شجعت علم اللغة على الطموح إلى القيام بدراسات تتجاوز مستوى الجملة بحيث لا تقتصر المواصفات اللغوية على الدراسة الجزئية للنصوص ، بل تتجاوز ذلك إلى دراسات كلية للنصوص بشتى أشكالها(أنظر دج ويدسون ١٩٧٧ - ١٩٧٨ ، وفان ديك ١٩٧٨ ، ١٩٨٠) .

رابعا : إن اقتصار الدراسات الأسلوبية على الظواهر اللغوية والبلاغية ، وأنماط خرق الأسلوب العادى .. إلخ ، قد أدى بوضع « الأسلوبية » فى طريق مسدود ، أو هو كذلك فى الوقت الحاضر على الأقل ولا سبيل ، والأمر كذلك ، أمام « الاسلوبية » الإنفراد ، دون النقد الأدبى بالأحكام الأدبية ؛ ذلك لأن « الأسلوبية » حددت نفسها منذ البداية بالأحكام اللغوية . ولكن الأدب ظاهرة شمولية تجمع كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والحضارية .. إلخ . ولا سبيل للأسلوبية بأدواتها اللغوية البحتة أن تطمح إلى إطلاق الأحكام الاجتماعية والثقافية ، أو سبر أغوار رؤى الكاتب الاجتماعية وغيرها ، بأدواتها اللغوية الجزئية فى النهاية . **وكل ما تستطيع « الأسلوبية » أن تقوم به هو النظر إلى العمل الأدبى فى ذاته باعتباره كياناً لغوياً منغلقا يستقل عما حوله ، ولكن العمل الأدبى ليس كذلك ، وأى دراسة للعمل الأدبى لابد أن تتجاوزه إلى ما عداه ؛ فتقييم العمل الأدبى له معيار داخلى حقا ، ولكن هذا المعيار يتجاوز العمل الواحد إلى الأعمال ، كما يتجاوز الأعمال إلى الأنواع ، كما يتجاوز الأنواع إلى الوظائف ، وأخيرا يربط الوظائف بأنظمة أوسع .** ومعنى هذا كله أن تقييم الأعمال الأدبية وإطلاق الأحكام النقدية عليها إنما هو أمر يتجاوز النص ، فى ذاته ، إلى ما هو خارجه ، أى أنه أمر يتحرك من الداخل إلى الخارج حيث تتحدد الرسالة المرجعية للنص .

ومن هنا فإن العمل الأدبى ليس مجرد ظاهرة جمالية فحسب ، بل هو ظاهرة تحس وتدرك فى آن واحد ، أى أنه رسالة يجب أن يتلقاها العقل فى نفس الوقت. ولعلنا ، فى ذلك كله ، نوافق كثيرين غيرنا ، ونقضى على الوهم الجمالى المنعزل الذى يسيطر على أذهان البعض . ومن المفيد أن نؤكد هذه العبارات التى ذكرها المسدّى فى كتابه عن الأسلوبية ، حيث قال : « **إن هذا الازدواج - الكامن فى طبيعة الرسالة الأدبية - هو الذى يحتم علينا القول بأنه لا شرعية لأى نظرية جمالية فى الأدب ، ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أساً لها ، بل أهم قواعدها أسا سا . كما لا يمكن الإقرار بأى قيمة جمالية للأثر الأدبى ، ما لم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولها ، من ملفوظ دوالها ، ثم إنه لا أسلوبية بدون غوص فى أبعاد الظاهرة الأدبية فى حد ذاتها .** » (المسدّى ١١٨ : ١٩٧٧) .

الأسلوبية والنقد الأدبى :

بعد أن عرضنا بإيجاز لأهم المناهج المختلفة فى « **الأسلوبية** » ، أو

«علم الأسلوب» ، وأهم مشاكلها، يحسن أن نطرح سؤالا عن غاية هذا العلم الجديدة ، وعلاقته بالنقد الأدبي . إن «الأسلوبية» ، كما ذكرنا من قبل ، منهج لغوى شديد الاقتران بالظاهرة الأدبية . لكنها ، كعلم ، توجد جنبا إلى جنب مع النقد الأدبي في الوقت الحاضر . والسؤال الآن : هل يمكن للأسلوبية أن تعوضنا عن النقد الأدبي ؟ وبالتالى هل يمكنها أن تطرح نظرية شمولية ، تمكنها من أن تحل محل النقد الأدبي تماماً ؟ إن مثل هذين السؤالين لا يسهل الإجابة عنهما بالنفى أو الإيجاب ، ذلك لأن مداخل الأسلوبية تتداخل ، الآن ، تداخلا شديداً مع النقد الأدبي ، تماما كما يتداخل علم اللغة الحديث مع النقد الأدبي في مجالات عديدة . ولقد نتج عن هذا التداخل مناهج معاصرة ، مثل علم العلامات Semiotics ، أو سيميولوجيا الأدب والنصوص الأدبية ، ولا شك أن هذا العلم بالذات سيؤدى إلى تطوير مناهج النقد الأدبي ، ولعله يحوّل الأسلوبية عن مجراها ، لأنه يلفتها إلى أنظمة دلالية أكثر شمولا من دلالات اللغة نفسها .

والإجابة عن السؤال السابق تحتم علينا الإجابة مسبقاً عن سؤال ، أو عدد من الأسئلة الأخرى خاصة بماهية الظاهرة الأدبية ، وبالتالى ماهية النصوص الأدبية . إن «الأسلوبية» ، كما ذكرنا من قبل ، تحتم رؤية ماهية العمل الأدبي ، باعتباره خَلْقا في ذاته ولذاته ، أى باعتباره كياناً مستقلا عن كل ما حوله ، متعلقا بذاته . ولقد كان من نتائج هذه النظرة – فيما يقول المسدّى – «أن اعتبر الأثر الأدبي صياغة مقصودة لذاتها . وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النفعى بمعطى جوهرى ؛ لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث الألسنى في كلتا الحالتين ، وبينما ينشأ الكلام العادى عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة ، نرى الخطاب الأدبي صوغا للغة عن وعى وإدراك ؛ إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور للدلالات ، وإنما هى غاية تستوقفنا لذاتها لذلك اعتبر مؤلفو البلاغة العامة أن ما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شئ ، ولا يبلغنا أمرا خارجيا ، إنما هو يبلغ ذاته ، وذاته هى المرجع والمنقول في نفس الوقت ، ولما كف النص عن أن يقول شيئا عن شئ إثباتا أو نفيا ، فإنه غدا هو نفسه قائلا ومقولا ...» (المسدّى ١١٢ : ١٩٧٧) .

وإذا وافقنا على أن الأسلوبية نظرية علمية لتحليل الأسلوب الأدبي ، فهل يكفى ذلك لكى نعتبرها نظرية نقدية شمولية ، فتكون بديلا عن النقد الأدبي ؟ إنى أضم صوتى إلى صوت المسدّى في حكمه على «الأسلوبية» ، وفيما انتهى إليه من عدم جواز النظر إليها باعتبارها بديلا للنقد الأدبي ، وذلك لعجزها ، الذى حاولت أن أؤكده ، من منظور آخر ، عن تأسيس نظرية شاملة تتسع لتقييم كل الظواهر الأسلوبية وإذن فنحن – كما يقول المسدّى – «**ننفى عن الأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية ، فضلا عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصوليا ، وعلة ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته ، فهى قاصرة عن تخطى حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب ، ففى النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة ، وفى الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه .**» (المسدّى ١١٥ : ١٩٧٧) .

■■■

● قائمة المصادر :

المصادر العربية والانجليزية

١ – عبد السلام المسدّى (١٩٧٧) الأسلوبية والأسلوب الأدبي : نحو بديل ألسنى في النقد الأدبي . الدار العربية للكتاب ، ليبيا . تونس

2. Chatman, Seymour. (1971) **Literary Style: A Symposium,** Oxford University Press, London.
3 Crystal, D. & Derek Davy (1969) **Investigating English Style.** Longman. London.
4. Enkivst, N.E. (1973) **Linguistic Stylistics.** Mouton.
5. Freeman, Donald C. (ed.) (1970) **Linguistics & Literary Style,** Holt Richard & Winston.
6. Hough, Graham (1969). **Style & Stylistics.** Routledge & Kegan Paul. London.
7. Hendricks, W. O. (1976). **Grammars of Style & Styles of Grammar.** North-Holland Publishing Company.
8. Kachru, B.B. & Herbert F.W. Stahlke. (1972). **Current Trends in Stylistics.** Linguistic Research Inc., U.S.A.
9. Sebeok, A. Thomas (ed) (1960). **Style in Language.** The M.I.T. Press, Cambridge Massachusetts.
10. Spencer, John (ed) et al. (1964). **Linguistics & Style.** Oxford University Press, London.
11. Widdowson, H G. (1975). **Stylistics and the Teaching of Literature.** Longman, London.

سوريا
المعرفة
العدد رقم 521
1 فبراير 2007

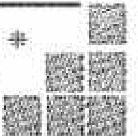


الأسلوبية في الخطاب البلاغي والنقدي العربي

د. منير سويداني *

بدأ النقد الانطباعي يتراجع منذ أوائل القرن العشرين أمام مدرسة نقدية جديدة، قامت على الاهتمام بالعمل الأدبي نفسه، وتركيز اهتمامها حول هذا العمل وحده، بدلاً من استفراغ الجهد في دراسة شخصية صاحبه، والملابسات التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية التي تحيط به، وتنظر هذه المدرسة الجديدة للعمل الأدبي على أنه جسد لغوي، فقوامه الأساسي هو اللغة، ومن هذا المنظور تهتم بالأثر الأدبي وحده،

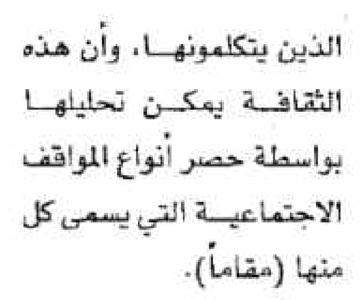
* باحث سوري.
العمل الفني: الفنان زهير حسيب.



وتحاول الكشف عن أسراره اللغوية، وطاقاته الأسلوبية وتحليل ذلك كله تحليلاً موضوعياً عميقاً، وقد حدث ذلك كله بسبب التطور الهائل الذي بلغته الدراسات اللغوية عندما كان المنهج التاريخي يبسط ظله على الدراسات الإنسانية كلها، وما لبث سلطان اللغويين، وما بلغوه من شأو بعيد في دراساتهم وأبحاثهم أن امتد إلى النقد الأدبي، ليترك عليه بصماته الواضحة المتميزة، وقد تم اللقاء بين علم اللغة والنقد الأدبي عن طريق هذا العلم الجديد الذي يسمونه (علم الأسلوب).

وعلم الأسلوب علم لغوي نشأ من علم اللغة الحديث، وهو -كما ذكرنا- محاولة للقاء بين علم اللغة والنقد الأدبي، إذ يقدم اللغويون هذا العلم للناقد الأدبي، كي يستعين به على دراسة المادة اللغوية في العمل الأدبي مصنفة تصنيفاً علمياً دقيقاً، يساعده على فهم العمل الذي بين يديه فهما أقرب إلى الموضوعية، وهكذا راح الاهتمام بلغة الأدب يشتد ويقوى، ونمت الدراسات حول ذلك نمواً هائلاً، فقدمت بحوث لا حصر لها، وكتبت رسائل جامعية كثيرة تعكس هذا الاهتمام، وتدل عليه، والمتتبع للدراسات النقدية الحديثة لن يفوته أن يلاحظ أن معظمها دراسات أسلوبية، وهي منصبة حول دراسة اللغة الأدبية بشكل خاص، وتمثل هذه المدرسة النقدية الجديدة التي نتحدث عنها انتقاداً لجميع المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب، ومحيطه، وأسبابه الخارجية، وتتهمها بالسطحية، وبالتوقف عند عوامل خارجية دون الغوص في أعماق العمل الأدبي ذاته، الذي هو بالدرجة الأولى نظام لغوي متميز.

ويرى علم الأسلوب، أو الأسلوبية -كما يحلو لبعضهم أن يسميه- أن الأسلوب ظاهرة لغوية فردية، تمثل الرجل القائل، وتشبه بصمات اليد التي تختلف من واحد لآخر، ولكنه لا ينسى -في الوقت نفسه- أثر الموقف في تكوين الأسلوب، وفي تشكيله أو تأليفه، على نمط معين، فاللغة لا تخضع للعامل الفردي الذي يمثل القائل فحسب، فتتشكل تشكلاً خاصاً عن كل واحد، وتنحو منحى معيناً لتكون أسلوب هذا الكاتب أو ذاك، ولكنها -في الوقت نفسه- تتشكل في أساليب متعددة للموقف الذي تستعمل فيه. إن علم الأسلوب الحديث يؤمن -على نحو ما آمنت به البلاغة العربية، ونقدنا القديم من قبل -أن اللغة في الأسلوب ظاهرة اجتماعية وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بثقافة الناس



الذين يتكلمونها، وأن هذه الثقافة يمكن تحليلها بواسطة حصر أنواع المواقف الاجتماعية التي يسمى كل منها (مقاماً).

اللغة علامة طبقية مميزة

إن اللغة -وفي وقت واحد معاً- علامة فردية مميزة في الجماعة الواحدة، وهي -باعتبارها نظاماً من الناس- اجتماعياً تنحو مناحي كثيرة، وتظهر بأشكال لا حصر لها، فلكل فئة من الناس أسلوبهم الخاص في استعمال اللغة على حسب طبقتهم الاجتماعية، فللرجال ألفاظ معينة تشيع فيما بينهم، لا تعرفها النساء، ولا يتلفظن بها أبداً، وللأطفال كلماتهم وعباراتهم التي تجعل لهم عالماً اجتماعياً متميزاً، وللشباب والكهول والشيوخ مثل هذه الألفاظ الخاصة التي تعبر عن مرحلة من مراحل العمر، وتشبه العلامة الفارقة التي تميز هذه المرحلة، كما أنَّ لكل طائفة



من الناس استعمالاً لغوياً يختلف باختلاف تخصصها ومهنتها، فبين الأطباء تشيع أنماط من التعبير لا يستعملها المحامون، كما يختص عالم المهندسين بضروب من التعبير لا تخطر في بال الصيادلة، أو الأساتذة، أو العمال، أو غيرهم من

أصحاب المهن والتخصصات الأخرى. وقد عبر الجاحظ عن هذه الفكرة أدق تعبير بقوله: «ولكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها، فلم تلزق بصناعتهم إلاّ بعد أن كانت مشاكلاً بينها وبين تلك الصناعة»[1].

كما يتدخل في تكوين هذه الألفاظ اللغوية المختلفة البيئة التي ينشأ فيه الفرد، فلغة أهل البادية أو الريف تختلف كثيراً عن اللغة المتداولة في الحواضر والمدن، بل قد تختلف من حيٍّ إلى حي، فتشيع في هذا الحي ألفاظ لا يعرفها أهل الأحياء الأخرى، ولا يتداولونها. وقد تنبه محمد بن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء إلى أثر البيئة في اللغة تنبهاً دقيقاً، ولاحظ هذا الأثر في شعر عدي بن زيد فقال عنه: «كان يسكن الحيرة، ويراكن الريف، فلان لسانه، وسهل منطقه»[2].

وأشار المفضل الضبي قبله إلى تأثر عدي ببيئته ومن يفد إليها فقال: «كانت الوفود تفد على الملوك بالحيرة، فكان عدي بن زيد يسمع لغاتهم، فيدخلها في شعره» ومن أجل هذا أحس النقاد أن له نمطاً لغوياً خاصاً، فقال عنه الأصمعي: «إن ألفاظه ليست بنجدية»[3]. ولاحظ أبو عمرو بن العلاء أن نشأة الطرماح بن حكيم بسواد الكوفة أثرت في لغته، فكثرت في كلامه ألفاظ النبيط [4]، وقال الأصمعي في الكميت بن زيد: «كان معلماً بالكوفة، فلا يكون مثل أهل البدو»[5]، وأشار ابن خلدون في مقدمته التي كتبها سنة (٧٧٩هـ) إلى اختلاف اللغة في الأمصار المختلفة فلغة أهل المشرق مباينة بعض الشيء للغة أهل المغرب، وكذا أهل الأندلس معهما، وكل متواصل بلغته إلى تأدية مقصوده، والإبانة عما في نفسه[6].

ويتدخل في تشكيل هذه الأنماط اللغوية أيضاً الدين الذي يعتنقه الفرد، فيتميز المسلمون بأشكال من التعبير لا يعرفها النصارى ولا اليهود، كما يتداول الآخرون ضروباً من الألفاظ والكلمات التي لا يعرفها أصحاب الأديان الأخرى. والحق بعد ذلك أن تأثير هذه العوامل الاجتماعية -التي ذكرنا بعضاً منها على سبيل التمثيل لا الحصر- لا يقتصر على تغير أشكال التعبير فحسب، أو التميز باستعمال ألفاظ وعبارات معينة، ولكنه يجاوز هذا المعجم اللغوي الخاص بكل طبقة اجتماعية ليظهر كذلك في طريقة نطق الحروف، وإخراج الأصوات من ناحية، وفي طريقة بناء الجمل وتركيبها من ناحية أخرى، وهكذا تبدو اللغة علامة

طبقة مميزة، تدل على بيئة الإنسان ونشأته وحيه ومهنته ودينه ونوعه وعمره، وإن تغيير الفرد للغته التي تدل على وضع طبقي معين، حتى يتنقل بها إلى وضع طبقي آخر: أدنى أو أعلى لأمر عسير جداً وهو أمر -إن تأتى- لا بد أن يمرَّ بمرحلة طويلة من الدربة والمراس والمران، ثم لامندوحة أن يند عن هذا الفرد بين الحين والحين ما يشعر بأصله الطبقي، أو يشير إليه من قريب أو بعيد[٧].

الأسلوب والموقف الاجتماعي

إن هذه الاختلافات اللغوية، التي تدرس عادة في فرع من علم اللغة يعرف بعلم اللغة الاجتماعي Sociolinguistics- والتي سقنا نماذج منها على سبيل التمثيل لا الحصر، تشترك في تكوين ما يسمى في (علم الأسلوب) الحديث بالموقف أو المقام، وهو ما يحاول القائل أن يراعيه فيما يختاره من طرق التعبير، وفي استخدامه للغة. وهكذا يبدو الأسلوب ثمرة من ثمرات هذا الاهتمام بالموقف ومراعاته وأخذه في الاعتبار. يقول تشبمان: «إن الأساليب نتاج لحالات اجتماعية، نتاج لعلاقة عامة بين مستعملي اللغة»[٨]. فالفرد القائل يريد أن يوصل إلى شخص آخر، أو إلى مجموعة من الناس معنى ما، وهو -إن كان ينشأ عملاً فنياً- يتوخى إلى جانب التوصيل التأثير في المتلقي، وهو -من أجل تحقيق واحد من هذين الغرضين أو كليهما معاً -يراعي مجموعة من الاعتبارات، على رأسها تلك الفروق اللغوية الموجودة بين الأفراد والجماعات، فيدخل في حسابه عند استعماله للغة على أسلوب معين دلالات كثيرة: دلالات تتمثل في طريقة النطق، واختيار الكلمات والتراكيب، ومراعاة مصطلحات معينة. وهي جميعها دلالات يأنس إليها السامعون، وتلقى عندهم قبولاً، ويحقق القائل بواسطتها غرضي التوصيل والتأثير اللذين ينشدهما على أتم وجه.

ومن الواضح أن هذا الموقف الذي نتحدث عنه يعنى بشيئين اثنين: بالمتلقي ونوعه ودرجته الاجتماعية، وبالحالة أو الظرف الذي يعد له الأسلوب، أو يقال فيه الكلام، وهما بطبيعة الحال جانبان متداخلان أو هما وجهان لقطعة نقدية واحدة.

الموقف في بلاغتنا ونقدنا العربيين

تنبهت بلاغتنا القديمة ونقدنا العربي -على نحو ما أشرنا من قبل- إلى أهمية الموقف عند تأليف الأسلوب، وإلى خضوع الأسلوب له، وانطلاقه منه، فدعوا إلى وجوب مراعاته عند إنشاء القول واستخدام

اللغة، وحثوا القائل على الاهتمام بذلك، وسموه (مراعاة مقتضى الحال) أو (مناسبة المقال للمقام). ولعل بشر بن المعتمر، المتوفى (سنة ٢١٠هـ) أول من أشار إلى ذلك إشارات واضحة بينة، فدعا إلى استخدام ألفاظ اللغة في موضعها الملائم بحيث تكون موافقة للمقام الذي تقال فيه، وللمخاطب الذي توجه إليه، فإذا كانت للعامة وعي فيها أفكار معينة، وانتقيت لها عبارات خاصة، وإذا كانت موجهة للخاصة هيئ لها من أسلوب اللغة ما يناسب ذلك. يقول بشر في صحيفته المشهورة: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات». ثم التقط الجاحظ أذيال فكرة بشر عن الصلة بين اللغة والموقف، فتوسع فيها توسعاً بعيداً، وراح يذيعها كثيراً في الحيوان والبيان والتبيين فدعا القائل خطيباً كان أم شاعراً أم ناثراً إلى إدراك أحوال المتلقي تماماً، ومعرفة قدره ومكانته، واللغة التي يفهم بها، وتحظى عنده بالقبول والرضى، ويكون لها في نفسه تأثير يساعد على امتلاكه وإقناعه بالأفكار الق يسوقها القائل إليه. ويقول الجاحظ ناعياً على أولئك الذين لا يراعون الفوارق اللغوية التي تشكل الموقف: أرى أن ألفظ بألفاظ المتكلمين ما دمت خائضاً في صناعة الكلام مع خواص أهل الكلام، فإن ذلك أفهم لهم عني، وأخف لمونتهم علي.. وقبيح بالمتكلم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلمين في خطبة أو رسالة، أو في مخاطبة العوام والتجار، أو في مخاطبة أهله وعبده وأمته، أو في حديثه إذا تحدث، أو خبره إذا أخبر. وكذلك فإنه من الخطأ أن يجلب ألفاظ الإعراب، وألفاظ العوام وهو من صناعة الكلام داخل..». ثم يطلق الجاحظ تلك القاعدة المهمة الق تجمل القضية كلها، فيقول في أعقاب العبارة السابقة: «ولكل مقام مقال، ولكل صناعة شكل»، وتحدث ابن طباطبا طويلاً عن الموقف، وخضوع الأسلوب له، وجعل ذلك شرطًا من شروط حسن الكلام، وقبول النفس له، فقال: «لحسن الشعر، وقبول الفهم إياه علة أخرى وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها، كالمدح في حال المفاخرة، وكالهجاء في حال مباراة المهاجي.. وكالمراثي في حال

جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه والتعزية عنه وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سل سخيمة المجني عليه، وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة، وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شرقه، وحنينه إلى من يهواه..

أمثلة تطبيقية

وأخذ النقاد هذه القاعدة الأسلوبية في النظر إلى كثير من الأمثلة والنماذج، وفي نقدنا القديم أمثلة لا حصر لها نقدت لأنها خرجت على هذه القاعدة، وعدت رديئة، دعي إلى اجتنابها، والبعد عنها، لأن القائل لم يراع فيها الموقف، ولم يتنبه إلى المقام الذي أعد الكلام له. عيب جرير قوله لبشر بن مروان:

قد كان حقك أن تقول لبارق
يا آل بارق، فيم سب جرير

لأنه لم يتأدب، ونسي حال المخاطب ومكانته، إنه أمير، فخاطبه وكأنه شخص عادي، ولذلك غضب بشر، وقال: أما وجد ابن المراغة -وقال بعضهم- ابن اللخناء- رسولاً غيري؟ قال وقوله في مدح صاحبته سلامة، المغنية المشورة:

سلام ليت لسانا تنطقين به
قبل الذي نالني من صوته قطعا

فقال قدامة بن جعفر في نقده، فنوناً من المواقف ووجوب اختيار الأساليب الموافقة لها: «ما رأيت أغلظ ممن يدعو على معشوقة أجادت في غنائها بقطع لسانها، لأن المذهب في الغزل غنما هو الرقة واللطافة، والشكل والدماثة، واستعمال الألفاظ اللطيفة المستعذبة، المقبولة غير المستكرهة، فإذا كانت جاسية مستوخة كان ذلك عيباً». وقد عيب على بشار بن برد مرة قوله في ربابة جاريته:

ربابة ربة البيت
تصب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات
وديك حسن الصوت

لأنه ليس على تلك المتانة والجزالة اللتين عرف بهما شعره، وقيل له: «قد جئت بالأمر المهجن، فقال بشار: «كل شيء في موضعه. وربابة هذه جارية لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع علي هذا البيض، وتحضره لي فكان هذا من قولي أحب إليها وأحسن عندها من: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل. وقيل إنه أجاب: «إنما أخاطب كلا بما يفهم». وهكذا كان بشار يدرك أن الأسلوب يتصل بالموقف، وأن يتلون بتلون المواقف والمقامات،فكانت هذه اللغة التي تناسب ربابة، وتحظى عندها.

بين علم الأسلوب وعلم المعاني

والواقع أن علم المعاني -وهو أحد فروع البلاغة الثلاثة- قائم على مراعاة الموقف، وملاحظة هذه الصلة التي نتحدث عنها بين أسلوب القول والمقام الذي يعد له، فهو يعرف بأنه «مراعاة الكلام لمقتضى الحال» وهو يعتمد بعد ذلك بكل جزيئاته على دراسة هذه المراعاة، وكيفية توفيرها في الأسلوب ليصل إلى درجة الجودة والإتقان، فمجمل أحكام هذا العلم وقضاياه تتلخص في المسائل الثلاث التالية:

١- يفترض علم المعاني أن أي تغيير في التشكيل اللغوي للكلام يؤدي تلقائياً إلى تغير في معناه فالعلاقة حتمية بين الشكل والمضمون. وليس هنالك شكلان تعبيريان مترادفان في المعنى إلا إذا كان أحدهما هو الآخر نفسه.

٢- وهو في المرحلة الثانية، يوضح الفروق الدقيقة بين هذه المعاني وبين الدلالات المختلفة التي يعبر عنها كل أسلوب من الأساليب.

٣- ثم في المرحلة الثالثة -وهذه أهم المراحل وأكثرها تعلقاً بحديثنا- يوضح أن كل شكل لغوي أي كل أسلوب يناسب موقفاً معيناً، أو مقاماً خاصاً، فمقام الحذف غير مقام الذكر، ومقام التقدم غير مقام التأخير، ومقام التعريف غير مقام التنكير، ومقام الإيجاز غير مقام الإطناب أو المساواة، وغير ذلك من الحالات، فلكل أسلوب من هذه الأساليب الكثيرة المتعددة مخاطب يساق إليه، وحالة تتطلبه وتستدعيه ويكون أعلق بها وأقدر على التعبير عنها، فمن كان -على سبيل المثال العابر- خالي الذهن من كلام ما، غير متردد فيه، ولا شاك ولا جاحد ولا منكر، يخاطب بأسلوب خال من المؤكدات فيقال له مثلاً: الإسلام حق ـــ أنتم خير أمة. ومن كان متردداً، أو يتلقى الكلام بشيء من عدم الرضى أو الاقتناع يساق الكلام إليه بأسلوب التأكيد، فيقال: إن الإسلام حق ـــ إنكم خير أمة، ومن كان منكراً للأمر رافضاً له، غير معترف به ولا مقر ولا موافق عليه، يخاطب بأسلوب يحمل أكثر من علامة تأكيد، فيقال له: إن الإسلام لحق ـــ إنكم لخير أمة، أو: «والله إن الإسلام لحق ـــ والله إنكم لخير أمة.

وغير ذلك من المواقف والمقامات المختلفة التي تدرس في علم المعاني. ولا شك بعد هذا أن حديث نقادنا وبلاغيينا العرب القدماء عن فكرة الموقف، وملاحظة علاقتها بأسلوب القول على نحو ما أشرنا، يعد سبقاً فنياً ممتازاً، لأن هذا اللون من الدراسة يعد اليوم من الكشوف

التي جاءت نتيجة لمغامرات العقل المعاصر في دراسة اللغة، وما أحرزه من إنجازات باهرة في ميدان البحث فيها.

وفكرة الموقف هذه هي الآن المحور الذي يدور حوله علم الدلالة الوضعية، وهو الأساس الذي يبنى عليه الوجه الاجتماعي من وجوه المعنى، وهو الوجه الذي تتمثل فيه العلاقات والأحداث والظروف الاجتماعية التي تسود ساعة أداء القول. ولكن الواقع أيضاً أن فكرة (المقام) و (المقال) التي تثار في البلاغة العربية القديمة لم تأخذ حظاً كافياً من الدراسة والبحث، وظلت محصورة -من حيث التطبيق- في الجزئيات: في اللفظة الواحدة، والجملة، والبيت على أبعد تقدير. لم يحدث- على مستوى التطبيق- أن عالج النقاد أو البلاغيون العرب عملاً أدبياً كاملاً، كقصيدة أو خطبة أو رسالة مثلاً، وإنما ظلوا يتحدثون عن جزيئات يسيرة، وظل اهتمامهم منصباً على تأكيد الخبر للمنكر، وتنزيل العالم منزلة الجاهل، أو الجاهل منزلة العالم، وملاءمة القصيدة لموقف المدح أو الهجاء أو الرثاء، أو غير ذلك من جزئيات لم تتسع لتشمل العمل الأدبي كله، أو لتتفتح على آفاق أرحب وأعمق. و لم يحاول البلاغيون المتأخرون أن يفيدوا من تلك الاثارات الذكية التي نبه إليها المتقدمون، وأن ينموها، ويقيموا على أساسها دراسة لغوية شاملة، بل راحوا يدورون في فلك المتقدمين، لا يعدون تلك الجزئيات البسيطة، في حين تطرح فكرة الموقف في الدراسات اللغوية المعاصرة- وفي علم الأسلوب بشكل خاص- طرحا أوسع وأعمق، فهي مؤسسة على نظرة فلسفية جمالية شاملة، وهي أكثر من مجرد الحديث عن مناسبة المقال للمقام، وما يؤدي إليه ذلك من إقناع القارئ أو السامع، ونفاذ التعبير إليه. إنها تحاول أن تربط بين الأدب وبين الصدق الفني في إطار من علاقة الفن بالحياة أو الكون.

المراجع والإحالات

(١) الحيوان: ٣/ ٣٦٨.

(٢) طبقات فحول الشعراء: ١٤٠.

(٣) الموشح: ١٠٣.

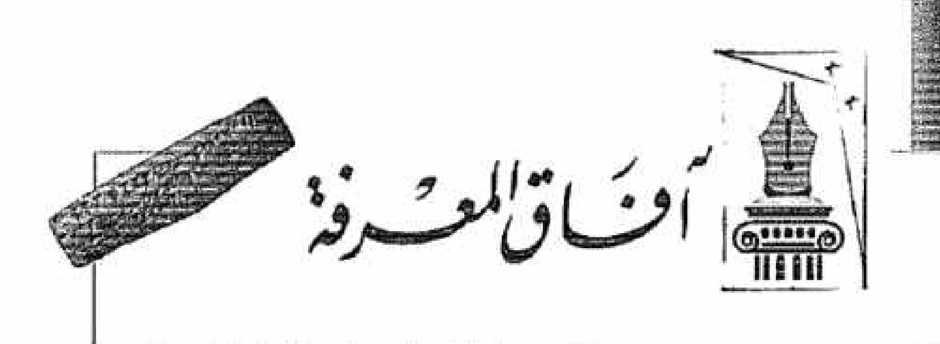
(٤) المصدر السابق: ٣٢٦.

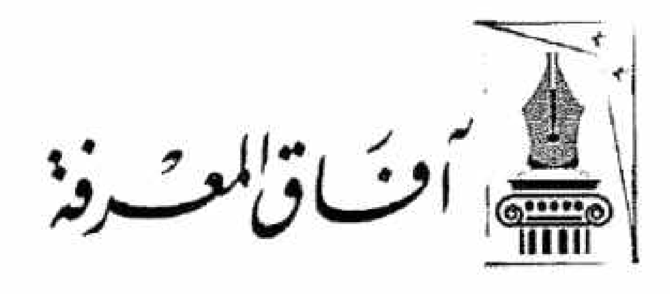
(٥) المصدر السابق: ٢٧٢

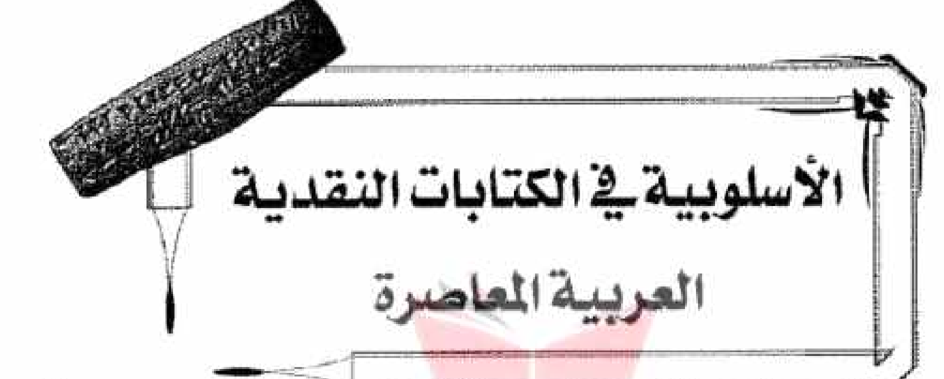
(٦) المقدمة: ٥٥٩.

(٧) انظر في تفصيل هذه المسائل كتاب:
Peter Trudgill. Sociolinguistics. Penguin books. England. 1982.

(8) Raymond Chapman. Einguistics and Literature New York 1996.P: 31


آفاق المعرفة





الأسلوبية في الكتابات النقدية العربية المعاصرة

د. بشير تاوريريت *

انتقلت عدوى الاتجاهات الأسلوبية إلى الساحة النقدية العربية في مرحلة الستينيات، ولم تكن الأقلام العربية المعاصرة بمنأى عن هذه الطيوف الأسلوبية الحائرة، فقد اجتاحت واكتسحت الأسلوبية عالم النقد المعاصر في الفترة الممتدة بين أواخر الخمسينيات وبداية التسعينيات، محملة بلقاح الفكر الغربي، حيث حلت الأسلوبية ضيفة كريمة في بيوت نقدنا العتيق في بواكره الأولى من مرحلة الحداثة.

* أديب وناقد وأستاذ بقسم الأدب العربي في جامعة خيضر - الجزائر.
العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

١- مرحلة ما قبل النضج:

إن المحاولات الأسلوبية - في الساحة النقدية العربية - وفي فترة ما قبل السبعينيات كانت بسيطة ومحتشمة حتى وإن حاولت الانفلات من الطابع المعياري الذي ميز البلاغة العربية، فهذه المحاولات تندرج تحت مظلة علم البلاغة القديم أكثر من انضوائها تحت لواء الأسلوبية اللسانية الجديدة، وهذا لا يعني أبدا أنها منقطعة تماماً عن التيارات الجديدة، وعلى سبيل المثال فإن كتاب (علم الأسلوب) للأستاذ أحمد الشايب على الرغم من كونه يدعو إلى الثورة على علم البلاغة، فإنه لم يستطع أن ينفلت من شباكها، وظل طابعها العام مسيطراً عليها.

ولم يستطيع أحمد الشايب في كتابه المذكور أعلاه أن يكسر الحواجز التي تحجب بينه وبين الدراسات الأسلوبية في منعطفها الحداثي التي تعمل على وصف المجهري لمكونات النص في مرحلة، وفي مرحلة تالية الوصول إلى ما يرقد تحت البناء السطحي، من قيم نفسية أو اجتماعية أو طاقات فكرية محركة لعملية الإبداع. وقد اتجه بدراسة الأسلوب اتجاها معياريا كما هو الحال في البلاغة القديمة، فقرر أنه في الأسلوب يدرس القواعد التي إذا اتبعت كان التعبير بليغاً، أي واضحاً مؤثراً.[1]

لقد استمر الحال راكداً حتى مطلع السبعينيات، تلك الفترة التي أطل فيها على نظرية النقد العربي المعاصر، عدد من الدراسات والترجمات التي عملت على نقل النهضة الألسنية الحديثة في الغرب، التي قطعت شوطاً كبيراً في سلم التطور العلمي، ولكن الشيء اللافت للنظر أن هذه الحركة الجديدة، وبرغم حماسها المتوقد ظلت محصورة في دوائر ضيقة وظل أولئك المتحمسون نفراً قليلا، قياسا إلى النقاد الذين تبنوا الاتجاهات النقدية الأخرى.

ويعدّ إبراهيم أنيس من الأوائل الذين قدموا المنهج البنيوي الوصفي تقديما علميا لأول مرة في تاريخ الفكر اللغوي العربي الحديث، من خلال كتبه «الأصوات اللغوية ودلالة الألفاظ» وهي تمثل المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، وقد أرسى قواعد التفرقة بين الوصفية والتاريخية منذ عام ١٩٤٧ وهذا في كتابه الأول، أعني «الأصوات اللغوية». أما في كتابه الثاني «دلالة الألفاظ» الصادر

عـام ١٩٥٨، قد سلك فيـه مسلك اللغويين المحدثـين، حيث يـرى أن دراسـة الدلالة تتبـوّأ قمة التحليل اللغـوي وتشكل هدفه النهائـي[٢]. وقسـم الـدلالات إلى صوتية وصرفيـة ونحوية ومعجمية أو اجتماعية[٣]، والواقع أن الدراسات الأسلوبية الحديثة قد تغذت على هذه العطـاءات الأولى فأفرزت لنا مولودا أسلوبيا جديدا.

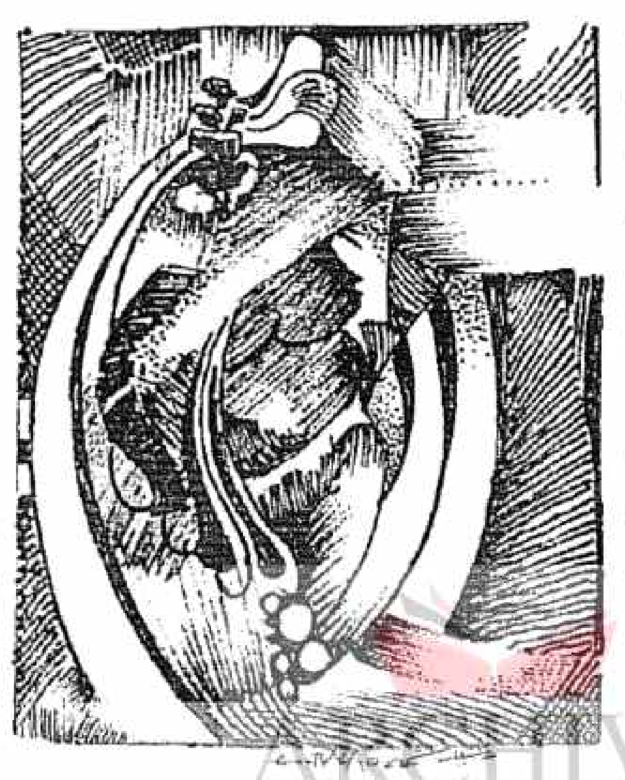
٢- مرحلة النضج:

لقـد بدأت الأسلوبيـة في نقدنا العربي المعاصر تأخذ طريقها نحو الاكتمال والنضج بتأثير تلك المناهج اللسانية الحديثة والبحوث التـي تستند إليها، وبفعل تزاوجها وتفاعلها مع النقد الأدبي الحديث وتنامي الإحساس بتأثـر النقاد العـرب المعاصرين بهذا التيار الوافد، ومن الأسمـاء اللامعة التي أسست للأسلوبيـة - في وطننـا العربـي- تنظيرا وممارسة نذكر: الناقد التونسي عبد السلام المسدي في كتابيه «الأسلوبية والأسلوب سنة ١٩٧٧» و«النقـد والحداثة سنة ١٩٨٣» إلى جانب المسدي نجـد الناقد السوري عدنان بن ذُرَيْل في كتابه

«اللغـة والأسلوب سنـة ١٩٨٠» ومحمد شكـري عياد فـي بحثه القيـم «الأسلوبية الحديثة محاولـة تعريـف والمنشور بمجلة فصول السنة سنة ١٩٨١» ثم الناقد المصري صلاح فضل في كتابه «علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته سنـة ١٩٨٢» و«أساليب الشعرية المعاصـرة سنـة ١٩٩٤»، كما نلتقـي أيضا بشكـري عياد في كتابـه« اللغـة والإبداع، مبـادئ علم الأسلوب العربـي، سنة ١٩٨٨» يضـاف إلى هذه الأسمـاء محمد عزام في كتابه «الأسلوبيـة منهجا نقديا سنة ١٩٨٩» وعبد الهادي طرابلسي في كتابه «خصائص الأسلوب في الشوقيـات سنة ١٩٨١» وكتابه القيـم «تحاليل أسلوبية سنـة ١٩٩٤» ومن الأسمـاء الجزائريـة نذكر عبـد الحميد بوزوينـة في كتابه «بنـاء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي سنة ١٩٨٨» ورابح بوحوش في كتابه «البنية اللغوية لبردة البصيري سنة ١٩٩٣»، وتوالت البحوث الأسلوبية فيما بعد لتشهـد فضاء فسيحا، وانتشـارًا واسعا في الكتب والدوريات.

٣- أشهـر الكتـابـات الأسلـوبـيـة: التنظير والإجراء.

سيجري التركيز في الفقرات التالية على أخصـب هذه المحاولات التـي باستطاعتها أن تختزل لنا جل هذه المجهودات الأسلوبية



في صراعها مع الآخر وأولى هذه المحاولات هي محاولة عبد السلام المسدي في كتابه «الأسلوبية والأسلوب»، الذي يعد من أبرز الدراسات التي حاولت بسط مبادئ التفكير الأسلوبي في أوروبة وفرنسا على نحو خاص، وقد كشف فيه الباحث عن التيارات الأسلوبية وأبرز روّادها. من خلال قضايا: المخاطب والمخاطب والخطاب عبر نظرية الاتصال على قاعدة بنيوية كما وضع ثبتا بالمصطلحات الأسلوبية والبنيوية، وذيله بتراجم لأعلام هذا الاتجاه الوافد الجديد. وقد أكد المسدي على ضرورة التوفيق بين هذه المصادرات الثلاث من أجل استيفاء حدود النظرية الشمولية للظاهرة الأدبية[4]، ولعلّ أوفق السبل إلى هذه النظرة الشمولية أن ننتبه إلى أن الظاهرة النقدية الأدبية، تجسم تقاطع ظواهر ثلاث: حضور الإنسان – مؤلفا كان أو مستهلكاً أو ناقداً، وحضور الكلام، فحضور الفن. وتلك الظواهر الإنسانية، فاللغوية، فالجمالية[5]، وتوصل في الأخير إلى أن هذه المنطلقات ما إن تتصل بالأسلوبية حتى تغدو علما شاملا للظاهرة الإنسانية. «ولعل الأسلوبية تغنم كل الغنم إن هي اتجهت هذه الوجهة فتحدد بكونها علما إنسانيا يعنى بدراسة تعامل تلك الظواهر الثلاث في صلب توقد الحدث الأدبي، وتكون عندئذ علما، أوفى في تجسيم مبدأ امتزاج الاختصاصات»[6]. والحق إن المسدي حاول تطبيق ما جاء به من مبادئ نظرية على نصوص أدبية فلنا منه أن الأسلوبية بآلياتها الإجرائية ومبادئها الصارمة تمكنه من الوصول إلى جماليات

النص، فقد اتخذ مثلا من قصيدة «ولد الهدى» أنموذجا تطبيقيا في كتابه الآخر «النقد والحداثة» حيث عمل على تحويل جماليات هذا النص إلى معادلات إحصائية وأرقام كمية لا تخبرنا في النهاية بشيء عن جماليات هذا النص وروحه الفياض.

وقد تناول محمود شكري عياد في كتابه: «اتجاهات البحث الأسلوبي» ماهية الأسلوبية ومناهجها وقصور ومشاكل مناهج الأسلوبية، ثم الأسلوبية والنقد الأدبي[٧]، وعمل صلاح فضل من خلال كتابه «علم الأسلوب» على نقل كل ما يتعلق بالأسلوبية البنيوية في النقد الغربي إلى النقد العربي المعاصر، فعرض نشأة هذه الأسلوبية في أوروبة واتجاهاتها في المدرستين الفرنسية والألمانية، موضحاً مفهوم الأسلوب والأسلوبية، محددا علاقتهما بعلم اللغة والبلاغة، كما عرض أهداف البحث الأسلوبي ومناهجه: الانحراف والتضاد اللغوي، الوظيفية الإحصائية، الخواص الأسلوبية من خلال التحليل الوظيفي للمجال ومشكلة الصورة.[٨]

ونلتقي بشكري عياد في كتابه «مدخل إلى علم الأسلوب» حيث قسمه إلى قسمين، أحدهما النظري والآخر تطبيقي، ففي القسم الأول بحث نظرية الأسلوب، وفكرة الأسلوب عند الأدباء، وعلاقة علم الأسلوب بعلم اللغة والنقد الأدبي وتاريخ الأدب والبلاغة، ثم بين ميادين الدراسة الأسلوبية ومهد للدراسات التطبيقية بتخطيط رسم فيه صورة لكيفية قراءة النص الشعري، ثم انتقل إلى تطبيق ذلك على قصائد مختارة من الشعر الوجداني[٩]. وقد بلغ د شكري عياد قمة النضج العلمي في كتابه «اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي» الصادر عام ١٩٨٨ لأن وظيفته لم تكن محصورة في نقل أصول الأسلوبية الغربية ومبادئها بل كانت موجهة إلى العمل بوعي وقدرة متميزة، على تأسيس علم أسلوب عربي في النقد الأدبي الحديث، الأمر الذي جعله يعارض كثيراً من النظريات الغربية في هذا المجال أو يطورها على نحو تخدم فيه فكرته الأساس.

هذا وقد ألف شكري عياد كتابا آخر في مجال الأسلوبيات بعنوان «اتجاهات البحث الأسلوبي» حيث طرح فيه اختبارات تتصل بقضايا علم الأسلوب وعلم اللغة لشارل بالي «علم اللغة تاريخ الأدب» لويس بيدزر «اتجاهات جديدة في علم الأسلوب» لـ:

ستيفن أولمان، و« معايير لتحليل الأسلوب » لـ: ريفاتير، و« النحو التوليدي و التحليل الأسلوبي » لـ: ثورن، و« نحو تفسير برغماتي للإبداعية» لـ: شمت suegfried js chamidt و«الأسلوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل الأدبي » لـ: ميلان ياكوفتش Milan Jakovic[10]. قد تناولت هذه الاختيارات الطرائق المختلفة للتحليل الأسلوبي ويمثلها أكبر الأسلوبين الغربيين.

كما توسع -عنده- مفهوم علم الأسلوب، فجاوز تحليل الأساليب اللغوية إلى تفسير النصوص الأدبية على أسس علمية دقيقة، تعتمد على نظرية المعرفة، وفاعلية القراءة[11]، وفي ذلك محاولة جعلت الأسلوبية تتسم بالشمولية التي تعنى بكل بعدي العلامة، الدال والمدلول. ومن ثمة بدأت معالم الاتجاه الأسلوبي تنحو منحى التبلور والاكتمال، متجاوزة حدود النقل والاتباع.

ومن الدراسات الجادة التي أثارت إشكالية المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، نذكر محاولة صلاح فضل في كتابه «أساليب الشعرية المعاصرة»، حيث ناقش هذه الإشكالية من وجهة نظر إجرائية تنظر للشعرية العربية على ضوء كشوفات الأسلوب المنهجية في بساطها العربي، وما قدمه علم النص من ممارسة نقدية شمولية للخطاب الأدبي. طبقا لتطبيقات صلاح فضل في تنبيهه للمواشجة بين المداخل النصية والسياقية والجمالية في دراسة النصوص الشعرية، أو الأساليب الشعرية من جهة والمواءمة بين تلك المداخل المتباينة، الوافدة وخصوصية النص العربي بما ينتج نمطا من الثقافة المتجانسة البعيدة عن التكييف القسري أو فرض الهياكل الجاهزة.[12]

ومن هذه الوجهة يبدو أن كتاب صلاح فضل هو محاولة لعقد لقاء حميمي بين الأسلوب والشعرية، بل هو علم أسلوب الشعرية في تموجها المعاصر إن صح هذا التعبير، ويتجلى ذلك في اعتماد صلاح فضل على مقصدية مزدوجة عملت على المواءمة بين مختلف الإجراءات المنتمية إلى اتجاهات نقدية متباينة، وكذا في إخضاع النص إلى هذه الآليات والإجراءات.

وفي نهاية عرضنا لرواج الأسلوبية في وطننا العربي نشير إلى أنه ثمة دوريات عربية متخصصة حظيت فيها الأسلوبية باهتمام خاص نذكر على سبيل المثال لا الحصر عدد خاص بالأسلوبية في مجلة فصول مج ٥، وفي

عددها الأول. وقد تضمن هذا العدد أبحاث أسلوبية متميزة، على شكل مقالات

منها ما تعلق بالأسلوبية التراثية من خلال إماطة اللثام على موضوع النظم عند عبد القاهر الجرجاني[13]، ومنها ما تعلق بصلة علم اللغة بعلم الأسلوب[14]، وثمة مسائل أخرى بالغة الأهمية.

٤- تعليقات عن رواج الأسلوبية:

في ختام محطتنا هذه يمكن القول إن هذه الدراسات الأسلوبية في منعطفاتها النظرية والإجرائية ما هي إلا قليل مما هو كثير، وهي تختلف فيما بينها باختلاف الطرائق الأسلوبية المنتهجة، فالأقلام السالفة الذكر ارتمت جميعا على ضفاف الدرس الأسلوبي مغذية روحها النقدي بآلياته وإجراءاته الصارمة، بل نهلوا من اتجاهاته المتباينة، كل واحد بحسب مقدرته القصدية وبالتالي جاءت دراستهم الأسلوبية ملونة بألوان مختلفة، فكان النص الأدبي في بعض الأحيان هو الذي يعرض نفسه ضيفا كريما في بيت الأسلوبية مرة، وكانت الأسلوبية تعرض نفسها ضيفة على المنجز النصي مرة أخرى، فتُقْلِقُه وتثير غياهب ثورته. إنه الارتصاص بين جماليات النص في صورتها المتوقعة والمنتظرة والأسلوبية في صورتها الجامدة الهامدة، والمثلجة لأعصاب النص ونبضه المتوقد. بين هذا وذاك يبقى صياح النص مدويا باحثا عن منهجه الجديد.

إننا نقول مع بشرى موسى صالح «إذا ما أردنا صياغة توصيف نقدي ينطبق على أكثرها، نقول:

إن الجهود النقدية الأسلوبية لم تصل بعد إلى ابتداع منهج عربي أسلوبي، تضرب جذوره في واقع نصنا الشعري العربي. إذ إنما ولاسيما في مرحلتها الأولى تقتبس من الاتجاهات والمناهج الأسلوبية النصية الغربية من دون امتلاك فلسفة أو رؤية نقدية تحكم سلطة الأخذ، أو تبررها..»[15].

إن الأسلوبية العربية بهذا التصور لا تزال في بداية الطريق لعدم امتلاك منظريها ومطبقيها رؤية نقدية تنبثق من حسّ فني فياض يمّكن الناقد الأسلوبي العربي من تصيّد الاقباس الجمالية المتمردة والمختفية في روح النص وما يغذي الشجرة الأسلوبية بنسغها الحي هو ارتكازها على جذور معرفية عربية وغير عربية، ومزجها بمعطيات المعرفة الحديثة، وذلك بهدف

تخطي مجمل الصور الآليـة التي ظهر بها النصـ هيكلا جامدا، هذا مـا يمكن قوله عـن رواج الأسلوبية وذيوع صيتها في وطننا العربي تنظيرا وممارسة.

الهوامش:

١- ينظر أحمد الشايب: علم الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٣٩، ص ٣٧.

٢- ينظر إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ. مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ١٩٧٦، ص٧.

٣- المرجع نفسه، ص ٤٨ — ٥١.

٤- ينظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس- طرابلس، ط٢، ١٩٧٧، ص١١٨.

٥- المرجع نفسه، ص ١١٩.

٦- المرجع نفسه، ص ١٢٠ — ١٢١.

٧- ينظر محمود شكري عياد: «الأسلوبية الحديثة»، مجلة فصول، القاهرة، مج١، ع٢، ١٩٨١، ص ١٢٣ وما بعدها.

٨- ينظـر صلاح فضل: علم الأسلـوب. مبادئه وإجراءاته (فهرس الكتاب). الهيئة المصريـة العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥.

٩- محمود شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار إلياس العصرية، القاهرة ،ط١، ١٩٨٨ (فهرس الكتاب).

١٠- محمود شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، (فهرس الكتاب). دار إلياس المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨١.

١١- المرجع نفسه، ص٢١٢.

١٢- ينظر بشـرى موسى صالح : «المنهـج الأسلوبي في النقد العربي الحديث» مجلة علامـات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج ١٠، ع ٤٠، ٢٠٠١، ص٣٠٣.

١٣- ينظر نصر حامد أبو زيد: «مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية» مجلة فصول، القاهرة، مج ١، ع٢، ١٩٨١، ص١١ — ٢٢.

١٤- ينظر صلاح فضل : (م.س)، ص ٥٥ وما بعدها.

١٥- بشرى موسى صالح: «المنهج الأسلوبي في النقد العربي»، مجلة علامات، (م.س)، ص ٢٩٢.



لبنان

جيل الدراسات الأدبية والفكرية
العدد رقم 7
1 مايو 2015

الأسلوبية والتقاطع المعرفي في مساءلة الأدب

د.مومني بوزيد جامعة جيجل

ملخص:

فرّق علم اللغة الحديث بين قطبي الثنائية اللغوية:(اللغة والكلام)، إذ اللغة نظام من الإشارات تعبّر عن أفكار، والكلام الجانب التنفيذي لذلك النظام، فإن الدراسة الأسلوبية تعنى بالكلام والممارسة الفعلية للغة، لأنّه يمثّل الاستعمال الفردي الذي هو مجالها، وهي تبحث في اللغة بما تعكسه من انفعالات وعواطف ومشاعر، وليس بما فيها من أفكار وموضوعات، وموضوعها اللغة كأداة للتعبير والفعل، فيتضح أن الأسلوب غير اللغة أو التعبير بل هو شكله، لأن الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر باللغة، وإنّ الأسلوبيّة دراسة لهذا التعبير.

The modern linguistics make difference between the poles of bilingualism: (speech and language), as the language system of signs expressing ideas, but speech operational aspect of the system, the study stylistic means to speak and the actual practice of the language, because it represents the use of the individual who is the field, which is looking at language as reflected in the emotions and feelings, not including the ideas and themes, and the theme of language as a tool to express and act, emerges that the style is not the language or the expression of it is its shape, because the style is a way to express thought, language, and stylistic is the study of this expression.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، الأسلوبية، الثنائية اللغوية، اللغة، الكلام، التعبير، البلاغة، النحو، التداولية، اللسانيات، الشعرية، علم الدلالة

لقد نشأت الأسلوبية من فكرتين أساسيتين تتلخصان في:

1- التمييز بين اللغة والكلام (دو سوسير) :فاللغة: نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس.

والكلام: صورة اللغة المتحققة في الواقع، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (اللغة) في صفاته الأساسية ولكنه يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن هنا جاءت الأسلوبية لتعنى بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال وهذه السمات هي التي تكوّن الأسلوب، الذي يختلف من فرد إلى آخر.

2- الاختلافات اللغوية ترجع غالبا إلى اختلاف المواقف، فاللغة بعدّها نظاما اجتماعيا تأخذ أشكالا متعددة خاصة في الاستعمال. (لكلّ مقام مقال)، هذه الاختلافات تشترك في تكوين الموقف الذي يحاول القائل أن يراعيه فيما يختاره من طرق التعبير .ولهذا فهو يتخير طريقة التعبير المناسبة للموقف، فيأتي علماء الأسلوب ليحددوا الخصائص المميزة لكل نوع من أنواع الاستعمالات اللغوية ،ويربطوا بين هذه الخصائص أو السمات اللغوية ودلالاتها .

والدلالات –عموما- ذات طابع وجداني أي أن القول بجانب أدائه للمعنى ،ينقل إلى متلقيه اتجاها شعوريا معينا (رضا ،تعظيم، مدح، هجاء...) لكن فريق من الباحثين يفضل إبعاد الأدب عن مجال علم الأسلوب بحجة أن الشاعر أو الكاتب يستخدم هذه الدلالات الوجدانية استخداما مقصودا لإحداث تأثير جمالي أي أن التأثير الجمالي الذي يتوخاه الشاعر أو الكاتب يضاف إلى الدلالة الوجدانية ويخرجها عن طبيعتها التعبيرية.

فشارل بالي يرى أن الأسلوبيّ دارس لغوي محض، يدرس الخامات اللغوية من حيث دلالاتها الإضافية مهما تكن طبيعة النص والمسألة عنده مسألة منهج :فالعالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية (الاختيار)التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة ولا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة، وقد اتّبعه الكثيرون، حيث راحوا يسجلون الخصائص التعبيرية كنوع من الاستعمالات اللغوية، مفصلين السمات الأسلوبية المميزة للنص من حيث نطق الحروف، صيغ المفردات وأنواعها، أشكال الجمل وطرق الربط بينها غير متجاوزين ظاهر اللغة.

مادام الأمر كذلك، ما مدى تتقاطع الأسلوبية مع باقي العلوم اللغوية الأخرى؟

أجمع الباحثون على أن "الأسلوب" من أهم المقولات التي توحد بين علمي اللغة والأدب، وأن دراسته ينبغي أن تتم في المنطقة المشتركة بينهما كونه ركيزة لغوية ونوعا من التعبير المنفرد بخواص تعبيرية لغوية غير لغوية كما ذهب إليه الدكتور كمال بشر في قوله: " وحقيقة الأمر عندنا أن علم الأسلوب ينتمي إلى مجالين:

- مجال الدراسات اللغوية وذلك بالنظر إلى الأسلوب على أنه بناء أو هيكل لغوي مكونة عناصره من وحدات لغوية جاءت منسوقة وفقا لمعايير لغوية على وجه من وجوه قواعد اللغة المعينة.

- والأسلوب أيضا ينتمي إلى مجال الأدب ونقده بوصفه نوعا من التعبير منفردا بخواص تعبيرية مميزة لغوية وغير لغوية، وبوصفه نمطا خاصا من الكلام يفي أولا بأغراضه الأدبية والثقافية والاجتماعية والنفسية أيضا[1].

وإذا كانت اللغة بناء إلزاميا على الأديب من حيث الشكل فإن الأسلوب هو تلك الإمكانات التي تحققها اللغة، ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب، بل ينبغي أيضا الوصول إلى المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب[2] ومن هنا نحاول أن نجيب على سؤالنا المطروح سابقا.

الأسلوبية والبلاغة:

تعرضت البلاغة القديمة لأزمة حقيقية مع ظهور الرومانسية وتفكك القواعد الكلاسيكية في الصياغات اللسانية. وهي أزمة لم تعرفها البلاغة طوال تاريخها الأوروبي منذ ظهور كتابي أرسطو "**الخطابة**" و" **فن الشعر**" اللذين احتلا مكانة مرموقة في صياغة التصورات النقدية التي عرفها عصر النهضة الأوروبية حتى العصور الحديثة. وقد قيل عن هذه البلاغة أنها ماتت وأفسحت المجال لعلوم أخرى كالأسلوبية والشعرية لتتربع على عرشها.

---

[1] – **كمال بشر التفكير اللغوي بين القديم والجديد،** دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٢١.

[2] – **ريمون طحان الألسنية العربية** ٢ دار الكتاب اللبناني- بيروت، لبنان (د. ت) ص١١٦-١١٧.



وكان ظهور الدراسات الأسلوبية المعتمدة في جانب كبير منها على اللسانيات البنيوية التي أحدثها (دي سوسير) في كتابه محاضرات في "علم اللغة العام" الذي نشر بالفرنسية عام ١٩١٦، هو الرافعة التي انتشلت البلاغة من الهوة التي سقطت فيها، بحيث صارت الدراسات الأسلوبية التي طورها "شارل بالي" وأتباعه، بديلا عن الدراسات البلاغية. وهذه الأسلوبية تستند إلى قواعد معرفية تتمثل في تعريف الناقد الفرنسي "بيير جيرو" للأسلوبية بوصفها "دراسة للتعبير اللساني" ثم للبلاغة التي هي عنده "أسلوبية القدماء"[1] وبها يتحدد، كما يقولون، تشغيل آلية المنهجية الأسلوبية بوصفها الوجه الجديد للبلاغة، أو هي البلاغة الحديثة نفسها.

ومن المعروف أيضا أن علم اللسان قد تفاعل مع مناهج النقد الجديد فأرسى قواعد علم الأسلوب الذي يعتمد كثيرا على درجات تحدد ظهور الملامح اللسانية المتغيرة، هذه الملامح التي يمكن لنتائجها أن تضبط باستخدام التحليل الإحصائي[2]. علما بأن فكرة الأسلوب فكرة قديمة ترجع إلى بداية التفكير البلاغي الأوروبي، وقد ارتبطت أول أمرها بالبلاغة أكثر من ارتباطها بالنقد. ولم يكن لذلك من سبب سوى أن الأسلوب قد درس من حيث هو عنصر التأثير في الخطابة. والخطابة القديمة كانت تختلف عن الأنواع الأدبية الأخرى بمضامينها السياسية والوعظية والحجاجية الجدلية. ولذا كان على الخطيب، كي يحقق مراميه في الخطبة، أن يستخدم ألفاظا مقنعة وعبارات محكمة وأشكالا من الكلام التي تجعل النص واضحا ملموسا. وقد وردت الإشارة إلى كل ذلك في كتاب الخطابة لأرسطو وفي كتاب الأسلوب الرفيع (The suplime style) لمؤلفه" لونجانيوس "الذي عني بالأخلاق مثلما عني بالمنابع الروحية للأدب[3].

ومهما يكن من أمر فإن الذي تركه لنا التراث البلاغي الأوربي وما كتب حول الأسلوب، يعد من الأفكار الرئيسية التي قام عليها النقد الذي يميز بين المادة والطريقة في الفن، أو ما نسميه العلاقة بين المضمون والشكل. وشيء من هذا القبيل غالبا ما قيل مقرونا بالاستعارة Metaphor التي تستخدم فيها اللغة للتعبير عن الفكرة استخداما خاصا بحيث تكون اللفظة ثوبا للمعنى، بينما يكون الأسلوب هو التصميم الذي يخاط هذا الثوب طبقا له، كما يقول غراهام هوف في كتابه الأسلوب والأسلوبية[4].

فمن أبرز المفارقات بين المنظورين البلاغي والأسلوبي أن البلاغة علم معياري يرسم الأحكام التقييمية ويرمي إلى تعليم مادته. وموضوعه بلاغة البيان، بينما تنفى الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال أحكام تقييمية بالمدح أو التهجين ولا تسعى إلى غاية علمية البتة." فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية. والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعدما يتقرر وجودها"[5].

ومن هنا نستطيع أن نقول : البلاغة علم معياري يحكم من خلال مقاييس مسبقة وقواعد جاهزة يقضي إلى جزم عقلاني غايته تعليمية أما الأسلوبية فهي علم وصفي يستقرئ الظاهرة الإبداعية ضمن منهج يتتبع الأحداث و الظواهر المشتتة لتنتهي إلى

---

[1] – **بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان (د. ت)، ص٢٩

[2] – **سندس عبد الكريم، شعر رشيد أيوب، دراسة أسلوبية** (رسالة دكتوراه)، ص٣.

[3] – **إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص**، دار النشر، بيروت ١٩٩٧، ص٦٧.

[4] – **غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية**، مرجع سابق، ص١٥

[5] – **عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ص ٥٣

خصائص مشتركة. والبلاغة تفصل الشكل عن المضمون فميزت الأغراض عن الصور بينما توحد الأسلوبية بين الدال والمدلول في تأليفهما معا للدالة، أي بين مستوى الصياغة ومستوى المفهوم. "والبلاغة تقوم على تصور الشيء تبعا لنموذج سابق فـ"ماهية " الشيء تسبق "وجوده " بالتعبير الفلسفي أما الأسلوبية فهي لا تُحدد للأشياء ماهيتها إلا من خلال وجودها فهي تدرك الشيء من خلال معاينة أو دراسة الخطاب الأدبي[1].

إن هدف علم البلاغة يتمثل في خلق الإبداع إذ يعتبر الكفيل الوحيد لعملية الإخراج الفني بحيث يعمل على "طبع الكلام بطابع الإحساس الجمالي الذي لا يغيب أثره عن الإنتاج الذي يتوخى منه صاحبه أن يكون إنتاجا فنيا، فلا يكون الكلام بليغا إلا إذا أخذ من الألوان البلاغية ما يحصل به مقاصده الفنية التعبيرية والنفسية والاجتماعية وما إلى ذلك"[2]

الأسلوبية والنحو:

لقد كان للقدماء تصور كلي للحياة الفكرية وخاصة في حقلي اللغة والدين، فمن إشعاعات القرآن الكريم، توسعت المدارك وتفجرت العلوم المرتبطة به أولا، والهادفة إلى خدمته قصد استكشاف معانيه التشريعية ثانيا، وكانت العلوم الإسلامية مرتبطة أوثق ارتباط بعلوم اللسان، وكان التواصل قائما بين دراسة الشعر والتوحيد والنحو والتفسير وغير ذلك مما تداخل بعضه في بعض ومد بعضه بعضا في تكامل مثمر انعكس على كل فروع المعرفة الإسلامية بالثراء والخصوبة وجعل مجال البحث فسيحا ومتشابكا وصعبا.

لقد كانت علوم النحو واللغة والمنطق والأصول والمعاني ...تمثل لحمة عدد هائل من العلوم لا يستغني عن واحد منها إلا انعكس ذلك سلبا على الفهم السليم لمضامينها، ولم يكن اللغويون في القرون الأولى-خاصة- منفصلين عن النحاة، بل كانوا يمتزجون في معظم الأحوال حتى لا نرى فرقا بين هاتين الطائفتين، ولذلك كانت كتب الطبقات والتراجم تجمع بين النحويين واللغويين في صعيد واحد كطبقات النحويين واللغويين لابن قاضي شهبة وإنباه الرواة للقفطي وبغية الوعاة للسيوطي...

وقد حاول الجرجاني ترتيب العلوم اللغوية وإفضاء بعضها إلى بعض حيث قال: " فالتربة الدنيا تتعلق بالواضع، والثانية بالتصريفي والثالثة بالنحوي والرابعة بصاحب علم المعاني والخامسة بصاحب علم البيان والسادسة بصاحب علم البديع، ويجب على صاحب كل علم منها ألا يتسلم الكلام ممن قدمه إلا بعد كمال صنعته"[3] "فإذا عُني علم المعاني بإقامة الصرح وعُني البيان بتقديم اللبنات ومواد البناء، فإن علم البديع يُعنى بطلاء المبنى وزخرفه فهو علم طرق التحسين الكلي القائم على علاقات"[4]

لقد كانت العلوم متداخلة يظاهر بعضها بعضا، ويفيد بعضها البعض، ولم يكد ينفصل النحو عن اللغة ولا المعاني عن البيان إلا بعد محاولة وضع الحدود لتمييز كل علم من الآخر وحصره في منطقة تحرم على غيره من العلوم أن ينفذ إليها. فأصبح بعض علماء العربية ينظرون إلى هذه الفروع كما لو كانت منفصلة، يقول **كمال بشر**: "إننا لا ننكر إدراكهم لنوع من الارتباط بين هذه المستويات وهو كونها تخدم غرضا رئيسيا واحدا، وهو الحفاظ على اللغة وصيانة القرآن الكريم، ولكن الارتباط الذي نعنيه هنا

---

[1]– **إبراهيم الرماني – مدخل إلى الأسلوبية** –مرجع سابق، ص ٤٤

[2]– **الطاهر قطبي –التوجيه النحوي للقراءات النحوية في سورة البقرة**، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، سنة١٩٩١، ص٢

[3]– **ابن سينا. الإشارات والتنبيهات**، شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، ط٣، ص٣-٤.

[4]– **تمام حسان. الأصول، دراسة أبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**(نحو، فقه اللغة، بلاغة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢، ص٣٨٩.

أن علوم اللغة ومسائلها العامة لا تعدو أن تكون جوانب لشيء واحد أو حلقات في سلسلة واحدة وهي بهذا المعنى تستلزم أمرين:
أولهما: أنه لا يجوز الفصل بين هذه الفروع فصلا ينبئ عن استقلال أي واحد منها والاكتفاء به في معالجة أية قضية لغوية. وهذا الكلام يقودنا إلى:

الأمر الثاني: وهو ضرورة اعتماد كل فرع على الآخر وحتمية الالتجاء إلى نتائجه وخلاصة بحوثه للاستفادة منها[1].

أخيرا نستطيع القول:إنّ النحو هو مجال القيود والأسلوب مجال الحريات وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقا في الزمن للأسلوبية، إذ هو شرط واجب لها. كما أنها رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة، ولكنها مراهنة ذات اتجاه واحد لأننا إذا سلمنا بأن لا أسلوبية بدون نحو، فلا نستطيع إثبات العكس فنقول لا نحو بلا أسلوبية.

على هذا المقتضى "يحدد لنا النحو ما لا نستطيع أن نقول من حيث يضبط لنا قوانين الكلام بينما تقفو الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللغة، فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت، معنى ذلك أن الأسلوبية علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة"[2]. أما النحو فهو علم "يرعى الجانب الصوابي في الكلام من حيث الصحة والفساد في مستوى تأليف الجملة ووضع كل كلمة في مكانها الذي وضعته العرب فيه"[3] ثم يأتي علم المعاني وعلم الدلالة وعلم التركيب ولسانيات النّص... للتدخل في النظام العام للنّص أو الخطاب ودلالتهما.

الأسلوبية والتداولية

لقد ارتبطت الأسلوبية ارتباطا معقّدا بالبنيوية كارتباطها باللسانيات في صيغتها الأولى- التي جاء بها دي سوسير- فـ **شارل بالي** جمع محاضرات أستاذه ونشرها بعد وفاته، هو الذي أنشأ الأسلوبية التعبيرية[4]. ولقد تعددت مذاهب الأسلوبية، وكثر مزاولوها وتكاثر مع ذلك منتقدوها، بل والقائلون بجفافها وقرب زوالها[5]. ويصرّ المتمسكون بهذا المنهج أنه صالح للتطبيق على النصوص، وأنّه لا يتعارض مع الثورة المعرفية التي تشهدها علوم اللسان ما دام مسلكا إجرائيا في مقاربة الخطابات الأدبية خصوصا. وقد تعددت العناوين التي تعتبر الأسلوبية مزوّدا منهجيا للمحلّل بقائمة من الأدوات والرؤى التي تسهّل على صاحب القراءة الوقوف على أدبية النص من خلال "دراسة شروطها الشكلية دراسةً فنية".[6]

١- **كمال بشر. التفكير اللغوي بين القديم والجديد**، مرجع سابق، ص ١٤٩.

٢- **عبد السلام المسدي – الأسلوبية و الأسلوب**، مرجع سابق، ص ٦٣

٣- **الطاهر قطبي، التوجيه النحوي للقراءات القرآنية في سورة البقرة** مرجع سابق، ص٢٠

٤- يقول جورج مولينييه عن مدرسة بالّي الأسلوبية : " فأسلوبية بالي ليست إنجازا أدبيا ولا فرديا . (انه) يستعمل العمل الأدبي كسند وكإطار أو كذريعة تتيح تحليل أفعال اللغة الشعورية، وتكتسي هذه العلاقة الأخيرة أهميتها انطلاقا من هذه النظرية واعتبارا لعموميتها ولتمثيليتها البنيوية بالنظر إلى النسق الشامل للغة ما (مثلا الفرنسية في النصف الأول من القرن العشرين)". **تاريخ الأسلوبية: جورج مولينييه**، تعريب عز الدين العامري وعبد المنعم الشنتوف، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، طرابلس ليبيا، صيف- خريف ١٩٩٦، العددان٨٥- ٨٦، ص١٤٦

٥- يقول جورج مولينييه : " كان يظن سنتي ١٩٦٨ و ١٩٧٤ أن الأسلوبية قد ماتت، إذ إن للعلوم أعمارا (. . .) وابتداء من سنة ١٩٨٧ عشنا عودة الأسلوبية" لجورج مولينييه تعريب صابر الحباشة، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية، العدد ٢٤٣- ٢٩ أكتوبر ١٩٩٩.

٦- المرجع نفسه

إن المقاربة الأسلوبية بما هي تطبيقية إجرائية، تلغي الأبعاد التي تخرج عن البعد اللساني المحض للظاهرة الأدبية، وإن أقرّت بوجود نواحٍ اجتماعية ونفسية وثقافية واقتصادية تؤثر في "صناعة النص"، فإنها لا تهتم بها في تحليله، لأنّ مثل ذلك الاهتمام يؤدي بالأسلوبية إلى إبداء أحكام، وهو ما تعزف عنه عزوفا مبدئيا، وهذا ما يميّزها عن النقد الأدبي الذي يعطي حكما على الأثر(النص) المنقود.

بهذا المعنى نفهم الاتصال بين الأسلوبية والمنهج النصّاني (الذي جاء به رولان بارث) والانفصال بينهما في الوقت ذاته. فهما متصلان لانكبابهما على النص إجراء وتطبيقا، ولاشتراكهما في اعتماد الوسائل اللغوية (الأصوات، المفردات، التراكيب، الصور، المجازات، الجُمَل ...)في تحليل النص. وهما مختلفان من جهة الرؤية: فالنص في المنهج النصّاني هو مركز يستقطب التحليل أمّا منزلة النص في الأسلوبية فيُنظر إليه من جهة وقوعه ضمن ثنائية السُّنَّة والعدول (أو النمط والانزياح، أو الاستعمال المعياري والاستعمال الأدبي، أو اللغة العادية والكلام الأدبي...) . لذلك قيل إنّ الدراسات النصية تنظر"إلى المنظور الأسلوبي بصورة هامشية. فالأسلوبية تضع قاعدة أو معيارا متحققا بالقوة (réalisé virtuellement) في اللغة العادية، وتقابلها مع الانحرافات في الأسلوب. ويتعارض هذا التصوّر مع فكرة مركزية النص(أي حصر إشكالية النّص في مفهوم واحد).

إن الشعرية المقارنة تلجأ إلى التحليلات الأسلوبية لكنها تضعها ضمن نظام حتى أنّ مصطلح النقد النصي ذاته لا يُستخدم إلا بشيء من التحفّظ" [1] ولعل هذه المفارقة التي تسمى الممارسة الأسلوبية هي التي بوّأتها منزلة العلم المساعد الذي يقف في مفترق الطرق. فالشكلانيون الروس من جهة وشارل باليّ من جهة أخرى، قد حدّدوا - فيما يذكر مولينييه- وقوع الأسلوبية "في مفترق الأدب واللسانيات أي في تقاطع مجموعة محدّدة (النصوص الأدبية) مع جهاز من التصوّرات والمناهج المتدبرة بطريقة خصوصية (اللسانيات البنيوية). ومنذ ذلك الحين، لم توجد أسلوبية إلا وهي بنيوية"[2].

فالأسلوبية تحلل النصوص الأدبية خاصة: تصف أدبيتها وتبيّن الخواصّ الفنية الموجودة في الجماليات الكلامية"[3] لذلك فهي تقف عند حدود التشخيص والوصف الفني ولا تتجاوز ذلك إلى الحكم على الأثر(كما هو الحال في النقد الأدبي).

وليس تعيين حدود الأسلوبية هذه قولا يُنقص من قيمتها أو يدعو إلى هجرها، ولكن من المفيد فهم سيرورة المناهج الناتجة عن احتكاكها وتعايُشها.

غير أن مولينييه يقيم علاقة تواصل متين بين الأسلوبية والبراغماتية تجعل الأولى موجّهة للثانية، وليس العكس حيث ينطلق صاحب كتاب "الأسلوبية" من أن البراغماتية تدرس نظرية الأعمال اللغوية كما ظهرت مع أوستين وسورل، فهي تنظر إلى الأقوال بما هي مسرح تظهر عليه ثلاثة مستويات من العمل اللغوي:

- العمل اللغوي.

- العمل المتضمن في اللغة (أو اللاقولي).

---

[1]- **جيزيل فالانسي" :Gisèle Valency النقد النصي**"، ضمن كتاب: "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، العدد٢٢١، مايو/ أيار ١٩٩٧، ص216 .

[2]- **جورج مولينييه: "الأسلوبية"، تعريب صابر الحباشة**، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية، العدد ٢٤٣، ٢٩ أكتوبر ١٩٩٩

[3]- **جورج مولينييه: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي**"، ترجمة د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت لبنان- طرابلس ليبيا، شتاء ١٩٩٨ العدد٩٤، السنة ١٩، ص ٢٣١.

- عمل أثر القول.

ويعود مولينييه إلى برّوندونير "الذي يرى أن كل فعل كلامي هو تحقيقي لذاته ولمجرد كونه إنتاجا كلاما، في حين أن القيمة التأثيرية تختص بتحقيق موقف ملموس تحقيقا فعليا بواسطة التكلم وحده"[1]

ويرى الباحث الفرنسي أن قيمة العمل الفني هي شيء إضافي، فهي "لا توجد في أي مكون من مكوناته "وهي - مع ذلك- " تنتمي إلى طبيعة لغوية- وهذا هو واقعها المادي- وتنتمي في الوقت نفسه إلى طبيعة الحدث غير اللغوي بقدر ما يصبح الفعل اللغوي نفسه حدثا في العالم، تماما مثل اللوحة الفنية، أو السيمفونية، أو المنحوتة في عالم الأشكال الجمالية، ومثل الطاولة أو المحرك في العالم الاجتماعي- الاقتصادي. هذه القيمة علامة الرهان البراغماتي للفن الكلامي، وهي هدفه ونتيجة له"[2].

وتضع هذه القيمة النشاط الكتابي على أساس كونه ممارسة للمرجعية الذاتية في العمل اللغوي.

إن الفعل الكلامي الذي يتسم بكونه أدبيا هو "تأثيري" أولا يكون شيئا.

فالأدبية هي انجازية performativité مطلقة للغة إذ تتحول إلى وظيفة شعرية، أي إن الفعل الخلاق لشيء لغوي يكون هو نفسه مرجع هذا الشيء"[3]

يبدو للباحث أنّ هذا التوجيه الذي عمد إليه مولينييه لكل من التداولية والأسلوبية محكوما بمحاولة إخراج الأسلوبية من المضيق الذي آلت إليه ولا سيما "أسلوبية الأثر" كما يقول هو[4]، ثم إن إمكانية تلاقي هذين المنهجين على صعيد واحد، لا يمكن أن تتم إلا إذا صادق التداوليون والأسلوبيون معا على تصور موحد في نظرية المعنى: فإذا اقتصر التداوليون على المعنى المقامي واعتبروه عمدة التفسير، وانكبّ الأسلوبيون على المعنى اللغوي (الحرفي المجازي)- على حدّ تعبيره- فقط فإن هذا الافتراق الجوهري في تصور المعنى لا يسمح بتلاقي المنهجيْن إلا إذا عدّلَ كل منهما من منظوره إلى هذه المسألة المركزية.

وثمة مَشابِهُ كثيرةٌ للخلط بين منهج الأسلوبية ومنهج التداولية، لعل من بينها علاقة المنهجين كليهما بالبلاغة. فضلا عن الرأي القائل بوراثة الأسلوبية للبلاغة، فقد شاع أن "الأسلوبية مرتبطة تاريخيا بالبلاغة"[5] فضلا عن الرأي القائل، بوراثة الأسلوبية للبلاغة، ثم ما تشهده الوسائل والوجوه البلاغية من استثمار واستغلال في إطار للأسلوبية المطبقة على النص الأدبي. ويقوم التصور الأسلوبي للبلاغة- من منظور مولينييه - على اعتبار البلاغة ثلاث بلاغات:

١- البلاغة الإقناعية وهي "التيار الأكثر ذيوعا وهو المتصل بفن الإقناع إذ يعمد باثّ (خطيب)إلى فعل أمر أو تفكير بأمر، ولا يوجد مبدئيا ما يدعوهم أو يرغبهم في فعله أو التفكير فيه، نصل هكذا إلى التفريق بين ثلاثة أصناف كبيرة من الفصاحة وهي:

أ - الإقناع بالصحيح أو بالخطأ

---

[١]- **جورج مولينييه**: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي، مرجع سابق، ص٢٣٢.

[٢]- **المرجع السابق**، ص٢٣٤

[٣]- **جورج مولينييه**: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي، مرجع سابق ، ص ٢٣٤

[٤]- **المرجع نفسه** ، الصفحة. ٢٣٥

[٥]- **جورج مولينييه**: "**الأسلوبية**"، ترجمة صابر الحباشة، الصحافة، الورقات الثقافية، العدد٢٤٣، ٢٩ أكتوبر ١٩٩٩

ب - الإقناع بالعادل أو بالظالم

ج - الإقناع بالنافع (المشرف) أو بالضارّ (المخزي) "[1]

٢- بلاغة الإنشائية "هي إجمالا دراسة التعابير البيانية" وأعلام هذا الصنف من البلاغة[2] قد أنشأوا نظرية المجازات ذات بنى صغرى وأخرى ذات بنى كبرى وهذه النظرية تشكل التفكيك الأسلوبي لبعض الآثار مهما كانت، إذ علينا أن نلاحظ جيدا ضرورة التفريق في الاستعمال اللغوي الأساسي للغة المجازية بين وجهة نظر الباث الذي يعمل على نقل مدلول ثابت إلى مجموعة من الدوال، وبين وجهة نظر المتلقي الذي يتقبل دالا واحدا فيسعى إلى وضعه في تركيب المدلولات الصحيح، أو لا يسعى إلى ذلك.

٣- البلاغة النمطية ويقصد بها فنون محاكمة مؤلفات الفكر محاكمة جيدة، وهي فنون لا تحصى، تتوجه للنقاد كما لممارسي اللغة الجميلة، وقد سيطرت بذلك على عالم الكتابة الرسمية منذ عصر" لابرويار" إلى زمن" أناتول فرانس" وأندريه جيد". ويشير "مولينيه" إلى أن هذا الضرب الأخير من البلاغة الذي ظهر على هامش الضربين الأولين وازدهر في فرنسا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وتواصل في التعليم المؤسساتي حتى القرن التاسع عشر، قد لفظ أنفاسه الأخيرة وأصبح مسدود الأفق[3].

والملاحظ أنّ الأسلوبية المعاصرة قد استثمرت كلاً من البلاغة الإقناعية وبلاغة الإنشائية بل أكثر من ذلك فمباحثهما – عند مولينيه – جزء لا يتجزأ من الأسلوبية. فالبلاغة الإقناعية هي التي تحلل "مجازات ذات بنى كبرى من الدرجة الثانية وهي نماذج منطقية مقالية خاصة بإثراء الاستراتيجيات البرهانية هذا التوجه، يتفق مع الأبحاث الحالية في البراغماتية سواء بمحاولة سبر الأساليب البرهانية والفعّالة الراجعة إلى تلفّظ خيالي بالكلام داخل كون أدبي معطى أو بمحاولة قيس المحمل الثقافي في المنتجات الأدبية المعتبرة أعمالا لغوية مخصوصة. فهذا التصوّر النظري للأسلوبية يشير إلى أنّ البلاغة والتداولية تعدّان منجميْن تغرف الأسلوبية منهما ما تعتبره صالحا ليُثريَ مقاربتها للنص.

إن رؤية الأسلوبية لهذين العلمين تتسم بالتجزيئية، بمعنى أنها تهمل "فلسفة" كل علم ومقوماته الإبستيمولوجية وتعتبره مادة خاما قابلة للاستغلال في إطار الأسلوبية المعرفي. وليس الأمر على القدر ذاته بالنسبة إلى البلاغة أو بالنسبة إلى التداولية.

فالأسلوبية قد "استباحت" أدوات التحليل البلاغي بل وظّفتها بشكل يستأصلها من المنظار النظري التقليدي. أمّا التداولية – بما هي علم/ منهج حديث – فتستفيد منها الأسلوبية من جهة تعديل النظرة إلى العمل الأدبي باعتباره واقعا تحت طائلة نظرية الأعمال اللغوية (العمل القولي والعمل اللاقولي وعمل أثر القول)، مع أن البعد الثالث المتصل بالقيمة غير اللسانية للقول ليست هدفا أدبيا، فالأسلوبية لا تهتم بها، ولكنها تقرأ لها حسابا. وتترك أمر تحليلها للتداولية. فالأسلوبية والتداولية كلتاهما منهج من مناهج تحليل الخطاب. وهما تتقاطعان من بعض الجهات نحو اهتمامهما بالكيان اللغوي الذي يتجلى فيه القول، غير أن كل واحدة منهما تتميز بخصوصية المقاربة: فإذا كانت الأسلوبية تقف عند حدود جمالية القول، فإن التداولية تنظر في قيمة القول خارج العالم اللساني، أي هي تنظر إلى البعد العملي للقول.

---

[1] – **جورج مولينييه**: "الأسلوبية"، المرجع نفسه

[2] – من أعلام هذا الصنف من البلاغة الذين نظروا له دي مارسيه ((Du Marsais وفونتانيي ((Fontanier و بون أوم ((Bonhomme ولوغارن (Le Guern) وفريق مو

[3] – **جورج مولينييه**: " **الأسلوبية**"، مرجع سابق.

إن الذي نقف عليه في هذه المماثلة العامة بين التداولية والأسلوبية أنهما تتوازيان توازيا يشاكل ذاك الذي شهده تاريخ البلاغة بين ضربي البلاغة الكبيرين: البلاغة الإقناعية / الخطابية والبلاغة الإنشائية / الجمالية.

فالتجاور بينهما قد استُعيد في هذا العصر بين التداولية (بما هي وريثة الضرب الأوّل من البلاغة) والأسلوبية (بما هي وريثة الضرب الثاني).

الأسلوبية واللسانيات

هناك من حاول محو الأسلوبية ونادى بموتها وقال بأنه "على ذوي الاختصاص أن يأخذوا بعين الاعتبار بأن الأسلوبية لا يمكن أن تفصل عن اللسانية ولا أن تبحث خارج نطاقها، ذلك لأن اللسانية تشكل قاعدة ثابتة لضمانة الموضوعية ودقة البحث في دراسة أي أسلوب كان، في أي نص أدبي كان »[1]

قد حاول الناقد " **ميشال أريفيه**" - الذي أعلن موت الأسلوبية - أن يرسم طريق هذا الاحتضار ليعطي في النهاية لمفهوم علم الأساليب معنى جديدا خاصا: الأسلوبية هي «وصف لغوي للنص الأدبي »وذلك في مقال نشر له في عدد خاص من مجلة «اللغة الفرنسية ».

فاللسانية تبقى الأكثر رواجا واستخداما إلا أن هذا العلم لا يبدو قادرا على تلبية كل المطالب وكل العلوم تأخذ من غيرها ما تحتاجه لكي تحقق استقلالها«فمن حقائق المعرفة أن الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب وما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذا وعطاء بعضها في المعالجات وبعضها في التنظير، غير أن كلا العلمين قد قويت دعائمه وتجلت خصائصه فتفرد بمضمون معرفي جعله خليقا بمجادلة الآخر في فرضياته وبراهينه وما يتوسل به إلى إقرار حقائقه »[2].

بدأت الدراسات اللغوية تأخذ الصبغة العلمية الوصفية بعيداً عن المعيارية الحكمية، ومع مجيء لسانيات دي سوسير في مطلع القرن العشرين، ومناداتها بدراسة اللغة تزامنياً، دراسة علمية وصفية، تقصي من غاياتها الاحتكام إلى المعايير واستصدار الأحكام القطعية، ينضاف إلى ذلك إقصاء الدراسة التعاقبية التاريخية للغة، وعلى هذا النهج، ومن هذا الرحم اللساني المحض نهلت الدراسة طريقة تعاملها مع اللغة من خلال النصوص"فإذا كانت لسانيات دي سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي، فإن هذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معاً "شعرية" جاكبسون، و"إنشائية" تودوروف، و"أسلوبية" ريفاتير. ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد لساني من المعارف، فإن الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولاً ومناهجا"[3]، ما دامت أخصب المناهج وأقربها إلى الدراسات اللغوية الحديثة المعتمدة الوصف العلمي منهجاً.

---

[1]- عزة آغا ملك – الأسلوبية من خلال اللسانية-مرجع سابق، ص٨٤

[2]- عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب - مرجع سابق، ص ٥، ٦

[3]- عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب ، مرجع سابق ص٥١

أخذت الأسلوبية من اللسانيات الصفة العلمية الوصفية في الدراسة اللغوية، غير أنها درست الخطاب ككل، وما يتركه هذا الخطاب من أثر في نفس المتلقي، في حين نجد أن اللسانيات قد اتجهت إلى دراسة الجملة بالتنظير واستنباط القواعد التي تستقيم بها، والقوانين التي من خلالها تكتسب طابع العلمية.

زودت اللسانيات المنهج الأسلوبي بطابع العلمية الوصفية في دراسة النصوص من خلال لغتها، وبذلك جعلت منه منهجاً علمياً وصفياً ينأى عن الدراسة المعيارية الحكمية، التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما ولد عقمها وجمودها.

والأسلوبية بوصفها منهجا نقديا يصنفها جون دوبوا على أنها: "فرع من فروع علم اللسان"، وهذا ما يؤكده ميشال أريفي بقوله: "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"، وهو إثبات لدور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية.

وقد نادى **رومان جاكبسون** (١٩٨٢٨٩) في إحدى محاضراته الشهيرة إلى توثيق العلاقة بين اللسانيات والأدب عموما" وكذلك **جون لويس كابانيس** الذي دافع عن قوة العلاقة بين علم اللسان والنقد الأدبي، من خلال بيان مظاهر التأثير اللساني في النقد (دروس سوسير، مبادئ الشكلانيين الروس).

الأسلوبية وعلم الدلالة

لقد استفادت الأسلوبية كثيرا من علم الدلالة كون هذا الأخير مهم جدا في فهم النص الأدبي -شعرا كان أو نثرا-، كما يقوم بتحليل بناه المكونة له على الصعيدين الخارجي والداخلي "ذلك أن النص يتحرك ضمن دلالاته، ولا شيء يقوى على ضبط هذه الدلالات وتحديد مواقعها أو رسمها وبنائها قدر ما يقوّي الأسلوب عليه، ومن هنا نرى قيمة علم الدلالة بالنسبة للتحليل الأسلوبي حيث لا غنى للمحلل عنه، وإن اقتضاء هذا الأمر إنما يعني في أحد وجوهه ضرورة هذين العلمين أو اشتراكهما معا للإمساك بالمتغيرات الدلالية التي ينطوي عليها الحدث الأسلوبي"[1].

إن النص الأدبي هو نظام لغوي يعبر عن ذاته وقد احتلت قضية الدلالة اللغوية وماهيتها وأبعادها النفسية والاجتماعية جزء كبيرا من اهتمامات النقاد الأسلوبيين "وتحليل الدلالة اللغوية عندهم يخضع إلى مقاييس أربعة هي:

١ - دلالة أساسية معجمية

٢ - دلالة صرفية

٣ - دلالة نحوية

٤ - دلالة سياقية موقعية

وهذه الدلالات تأتلف في كل متكامل لتشكل الخصوصية الفنية والجمالية للنص الأدبي، وبهذه الصيغة يتم تلقيها، لأن العمل الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة، مع تعدد المعاني والعلاقات اللغوية فيه"[2].

إن البنية اللغوية-كما يقول صلاح فضل-لا تتحدد بالكلمات، بل بالصيغ، وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا، بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعاليتها الوظيفية

---

[1] - نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث** ج١، دار هومه، الجزائر، ص ٤٨

[2] - نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث** ، مرجع سابق، ص٨٩

موسيقيا ودلاليا فـ"شبكة العلاقات المجازية والرمزية المعقدة في الشعر تتركز وظائفها الجمالية في تعقيد نسيجها الدلالي المتميز. الأمر الذي يجعل الإحصاء المعجمي مهما تقدمت سبله، واستخدمت فيه تكنولوجيا الحواسيب الآلية، لا يعدو أن يكون مجرد مؤشر مساعد في تحليل بعض طبقات لغة الشعر، دون أن يحجب لنا ضرورة الاستمرار في العمل اليدوي الممتع في تحديد علاقات الدوال بالمدلولات بمستوياتها المختلفة ونقد النتائج التي يسفر عنها التحليل"[1]

وعلم الدلالة أشمل من الأسلوبية، ولكن لا يمكن فصله عنها "فكما تستعين علوم اللغة الأخرى بالدلالة للقيام بتحليلاتها، يحتاج علم الدلالة-لأداء وظيفته-إلى الاستعانة بهذه العلوم. فلكي يحدد الشخص معنى الحدث الكلامي لابد أن يقوم بملاحظات تشمل الجوانب الآتية:

أ - ملاحظة الجانب الصوتي الذي قد يؤثر على المعنى...

ب -دراسة التركيب الصرفي للكلمة وبيان المعنى الذي تؤديه صيغتها...

ت -مراعاة الجانب النحوي...

ث -بيان المعاني المفردة للكلمات، وهو ما يعرف باسم المعنى المعجمي...

ج -دراسة التعبيرات التي لا يكشف معناها بمجرد تفسير كل كلمة من كلماتها[2].

فعلم الدلالة إذا يهتم "بالجانب المعجمي، وما تدل عليه الكلمات، مع تتبع لمستجدات المعنى الذي يلحق بتلك الدلالات، أو ما يدفع -بسبب التطور-إلى أن يتبدل ما تشير إليه تلك الكلمات أو سواها. ومن الممكن متابعة"الدلالة"من خلال النظام اللغوي الذي يتميز بخصائصه النحوية والصرفية، والتي تشكل لهذا النظام بنيته الخاصة به"[3]. وبالتالي فعلم الدلالة بحاجة ماسة ومستمرّة إلى العلوم اللغوية الأخرى كالنحو والصرف، بل يحتاج إلى كل ما له علاقة بالبنية اللغوية.

إن الموضوع الحقيقي لعلم الدلالة هو"المعنى"ولا أحد ينكر قيمة المعنى بالنسبة للعلوم اللغوية وخاصة الأسلوبية فبدون المعنى لا يمكن أن تكون لغة، وبدون لغة لا وجود للأسلوبية إطلاقا.

خلاصة:

إنّ الأسلوبية تشتغل في موقع وسط بين محطتين هما اللغة والأدب وهي موصولة بهما ومرتبطة بحضورهما معاً، فصلة الأسلوبية بالألسنية هي صلة الكل بالجزء، وإذا كانت البنيوية تربط العمل الإبداعي بمؤلفه فإن الأسلوبية لا تنكر الصلة بين الإبداع والمبدع، وهي تفيد من التأثير النفسي الذي يوحي به العمل الإبداعي حين يمارس فعله على القارئ أو المتلقي عامة، وإذا كانت ثمة رؤية للبلاغة على أنها الإهاب الجديد للأسلوبية فإن في البلاغة جانبا أدبيا وآخر لغويا، وهي رافد مهم من روافد الأسلوبية، وعلى هذا الأساس ليست قسيما لها أو مرادفا تقتصر عليه.

---

[1]- **صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٤٥

[2]- **أحمد مختار عمر، علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص١٣، ١٤

[3]- **رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث** - مرجع سابق- ، ص٦٥

فنجد الأسلوبية تحتفي بالنص دون تطرف كما هو شأن البنيوية وتفيد من صلة المبدع بنصه الإبداعي، ممّا يمكنّها من فتح آفاق على صعيد المناهج النقدية وإعطاء الناقد أو الباحث عامة أدوات منهجية مضافة تجدد المنظور البلاغي والنحوي واللساني... على حد سواء.

كما أنّ طريقة استعمال كل مبدع للألفاظ هي التي تخلق له أسلوبه الخاص، من هنا فقد قال الناقد (بوفون) مقولته الشهيرة (الأسلوب هو الرجل نفسه)، بمعنى أن الأسلوب الخاص بهذا المبدع أو ذاك هو حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية والثقافية وطريقة التناول والمقدرة على التعرّف إلى التشابه للوصول إلى التميّز، فلغة الأدب تقوم باستغلال بُنى اللغة بكثير من التعمّد والتنظيم، وأي عدم توازن أو خلل بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية سيخفف من جمالية الخطاب وتفرّده، إذ جماليته تنبع من تعانق التراكيب المميزة مع العناصر الأخرى، والمبدع الحاذق هو الذي يسخّر إمكانات اللغة ويعزف على أوتار تراكيبها مما يمنح نصّه خصوصية فنيّة تجعله يتميز عن غيره.

المصادر والمراجع

١ - **الأسعد محمد**(١٩٨) **مقالة في اللغة الشعرية** المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان

٢- **ابن سينا. الاشارات والتنبيهات** ط٣ شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف مصر

٣- **بشر كمال**(٢٠٠م) **التفكير اللغوي بين القديم والجديد**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة

٤- **تمام حسان**(١٩٨.) **الأصول**، دراسة أبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب (نحو، فقه اللغة، بلاغة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٥- **جيرو بيير** ،(د. ت) **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان

٦- **جيزيل فالنسي "Gisèle V** (مايو/ أيار١٩٩) "**النقد النصي** العدد٢٢، ، ضمن كتاب: "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت.

٧ - **خليل إبراهيم**(١٩٩٧) **الأسلوبية ونظرية النص**، دار النشر، بيروت

٨- **رجاء عيد**(١٩٩٣) **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ط ٠ دار المعارف، مصر**

٩- **الرماني إبراهيم مدخل إلى الأسلوبية** ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر

١٠- **السد نور الدين الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث** ج١، دار هومه، الجزائر

١١- **سندس عبد الكريم** ، **شعر رشيد أيوب، دراسة أسلوبية** (رسالة دكتوراه)، غير منشورة

١٢- **صلاح فضل**(١٩٩م) **أساليب الشعرية المعاصرة** ط١ دار الآداب، بيروت ،

١٣- **طحان ريمون** (د. ت) **الألسنية العربية ط٢** دار الكتاب اللبناني- بيروت، لبنان

١٤- **عزة آغا ملك**(١٩٨) **الأسلوبية من خلال اللسانية** عدد٣٨"آذار -مجلة الفكر العربي المعاصر



١٥ - **قطبي الطاهر** (١٩٩١) **التوجيه النحوي للقراءات النحوية في سورة البقرة** ، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر

١٦ - **المبرد**،(١٩٨٢) **الكامل**، نشر بتحقيق طه محسن، مطبعة الإرشاد، بغداد

١٨ - **مختار أحمد عمر** (١٩٩٢) **علم الدلالة**، ط٣ عالم الكتب، القاهرة

١٩- **المسدي عبد السلام** (١٩٨٢) **الأسلوبية والأسلوب** ط ٢ الدار العربية للكتاب، ، طرابلس ليبيا

٢٠ - **مولينييه ج**: "(٢٩ أكتوبر ١٩٩٩) **الأسلوبية**" العدد ٢٤٣ ،تعريب صابر الحباشة، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية

٢١ - **مولينييه ج**: (١٩٩٨) **دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي** العدد٩٤،". ترجمة د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت لبنان- طرابلس ليبيا

٢٢- **هوف غراهام** (١٩٨١) **الأسلوب والأسلوبية** العدد١ ، ترجمة كاظم سعد الدين، سلسلة مفاهيم أدبية الصادرة عن دار آفاق عربية، بغداد

٢٣ - **يمنى العيد** (١٩٩٩) **في معرفة النص**، ط١ دراسات في النقد الأدبي، دارالآداب، بيروت



سوريا
المعرفة
العدد رقم 329
1 فبراير 1991

الدراسات والبحوث

الاسلوبية والدراسات الاسلوبية

د. منذر عياشي

يقول بيير جيرو : « للغة وظيفتان : اولا ، انها تعطي الأشياء التي تتكلم عنها دلالاتها . ثانيا ، انها تعبر عن موقف المتكلم ازاء هذه الأشياء »(١)

واذا كانت هذه هي وظيفة اللغة ، فانه لا يمكن للأسلوبية ان تكون ، لا على مستوى الدلالة ولا على مستوى الموقف ، بحثا في الكلمة : صوتا ، وشكلا ، ودلالة فقط . كما لا يمكن لها ان تكون ايضا ، بحثا في الجملة فتصنفها الى : جملة اخبارية ، وطلبية ، واستفهامية ، وتعجبية . أو تقسمها الى : فعلية واسمية ، فتنظر في تركيب هذه وتلك ، كما هي الحال في نحو الجملة التقليدي .

هذا يعني ان الاســـلوبية محتاجة الى رؤية شمولية بها تدرس اجزاء الخطاب ، كلمات وجملا ، وبها تحيل هذه الأجزاء وتخرجها من نظامها الخاص الى نظام الخطاب . ولكي يكون **ذلك كذلك** . لا بد للأسلوبية اذن ان تتحول الى دراسة النص ، واعتباره الوحدة التركيبية والدلالية الاساس التي تنتظم بها وحدات اصغر إنْ على مستوى اللفظ ، وإن على مستوى الجملة وهي حين تتحول الى دراسة النص ، تستطيع أن تستفيد ، بشكل اعمق ، من كل منجزات الدراسات العلمية في مختلف ميادين العلوم الانسانية : اللسانيات، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والفلسفة، والانتروبولوجيا، والاتنولوجيا، والتاريخ، وعلوم أخرى تشهد دقة منهاهجها بقيمة تطورها، ومدى صلاحيتها في اغناء الدرس الأسلوبي.

ولكن الدرس الاسلوبي ، في توجهه نحو النص ، واهتمامه به ، لن يتوقف قطعا عند حدود هذه العلوم . فللنص خصائص ذاتية ، واخرى عامة . وهذه تنتج ، في كلا الحالين ، طرق دراسته ، كما تستدعي مفاهيم أخرى تعين في تشريحه وتحليله : كالشعرية والادبية مثلا ، وبعض مفاهيم علم الجمال وجماليات اللغة ، وعلم الدلالة ، وعلم الاشارة (السيميولوجيا) .

ويجب ان لا يقتصر الأمر بالأسلوبية عند هذا الحد . فالنص منظومة لغوية يتجه بها منتج الكلام الى مستقبل . وهنا لا بد من الوقوف على هذين القطبين من خلال نظرية او عدة نظريات للايصال . ولكن النص خطاب يحيله نظامه اللغوي الى جنسه ايضا . وهناك لا بد للأسلوبية من الرجوع لنظرية في الادب وفي الأجناس الادبية وذلك لكي يتمكن الباحث الأسلوبي من القيام بعمل منهجي في دراسته للنص وعزله عما ليس هو بنص اولا ، وتحديد انتمائه الى جنسه الأدبي ثانيا : شعر ، رواية ، قصة ، نقد أدبي ، الى آخره .

ويبقى علينا ان نقول اخيرا ان الاسلوبية اذا كانت هي الدرس العلمي للغة الخطاب ، فانها ايضا موقف من الخطاب ولغته . ولعل هذا ما جعل الدرس الاسلوبي متعدد الجوانب والأبواب ، ومتعدد المذاهب ، والمدارس ، والنظريات .

ولكي نحيط بهذين الجانبين معا ، راينا ان نقف مع باحثين ، يمكن أن نوجز من خلالهما اهتمامات البحث الأسلوبي اولا ، لنأتي بعد ذلك الى موقف الأسلوبية من الخطاب ولغته ثانيا .

١ ـ « جيل غرانجير »(٢)

✻ ـ الأسلوب ودلالة الاشارات :

ليس الاسلوب معطى بدهيا ، ولا جوهرا ثابتا ، ولا حقيقة تم اعدادها في اللغة بشكل مسبق . وهو ليس بسيطاً ايضا . انه ـ كما يرى « غرانجير » ـ عملية معقدة ، الجهد فيها مطلوب لما يورثه من متعة . وهذه العملية ليست وقفا على المبدع ، ولا حكرا على القارىء ، انها انتاج مشترك في زمنين متتالين ؛ يتعاقب فيهما : مبدع خلاق ، وقارىء سما به نظره الى افق علوي من الوعي والمعرفة . وان اهم ما يفصح عنه مفهوم المشاركة هذا ، هو انه يكشف عن قدرة الابداع عند المؤلف ، وذلك باجتهاد قارىء ناقد ومتأمل .

تعود بنا هذه النظرة الى نظرية الايصال ، وتضعنا في مركز القلب منها ، حيث يكون الخطاب وسيطا بين مرسل ومرسل اليه ، وتكون اللغة (المستعملة في الخطاب) اداة ايصال تعتمد على عدد من الرموز والشيفرات ، اتفقت عليها الجماعة التي تستخدمها .

ويرى « غرانجير » ، على هذا المستوى ، أن رموز اللغة وشيفراتها تنقسم الى قسمين : القسم الأول ، ويكون أحادي الدلالة ، محدد المعنى ، أي لايتعدى معناه ذاته . القسم الثاني وهو على عكس الأول ، ويكون متعدد الدلالة ، وغير محدود المعنى :

ـ اما عن القسم الاول ، فيضرب لنا مثلا بالاشارات البرقية ، واشارات الاختزال . ويمكننا ان نلاحظ معه ، ان التأويل لا يدخل هذه الشيفرات . ونتيجة لذلك ، ينعدم دور الفرد ويتلاشى صوت الجهد الشخصي في بناء المعنى . ذلك لأنه لا يبقى للفرد في هذه الحالة سوى ان يفكك الاشارات ، او يعيدها الى المعنى المتفق عليه مسبقا بين المرسل والمرسل اليه وقد راى « غرانجير » ان هذا اللون من الاشارات لا يدخل في باب الاسلوب .

لقد اتفق علماء اللسانيات على تسمية « المعنى » في هذا النوع من الاشارات « الدلالة الذاتية ـ La dénotation » . ولكنهم لم يقتصروا على الاشارات البرقية او على اشارات الاختزال ، كما ذهب « غرانجير » الى ذلك . فلقد توسعوا به ليشمل عددا من العلاقات التي ترتبط الاشارة بها : فهناك العلاقة المنطقية للاشارة ، وهناك العلاقة الاشارية (السيميولوجية) للاشارة ، وهناك

العلاقة اللغوية للاشارة . ويجب ان نلاحظ ، قبل ان نأتي بأمثلة تدل عليها . ان هذه العلاقات لا تخرج بالاشارة عن معنى الدلالة الذاتية للاشارة نفسها :

آ ــ المنطق : عندما يتسع مفهوم من المفاهيم ليغطي مجموعة من الهيئات الفردية ، يمكننا حينئذ ان نتكلم عن علاقة منطقية بين المفهوم وبين مجموع الافراد الذين يُعرّف هذا المفهوم بهم . فاذا كان لدينا المفهوم « رجل » ، فيمكننا ان نقول إن مجموع كل « الرجال » يكوّن الدلالة الذاتية للمفهوم « رجل » . وهكذا نرى ان هذا التعريف الذي يمثل حالة التوسع لعلاقة الدلالة الذاتية ، يتعارض مع تعريف آخر يمثل حالة الفهم لعلاقة دلالية مختلفة هي الدلالة الايحائية .

ب ــ السيميولوجيا : تظهر العلاقة الاشارية عندما تعين الاشارة شيئا من الاشياء . وخير مثال على ذلك اشارات المرور . فالضوء الأحمر اشارة للوقوف، والضوء الأخضر اشارة للانطلاق . وما كان ذلك ليكون لو لم تكن ثمة علاقة سببية اقامها الاصطلاح والتواضع بين الاشارة ومرجعها . وتصبح هذه الاشارة أكثر وضوحا عندما تعين ، على وجه الخصوص ، شيئا من الاشياء او حدثا من الأحداث ، او سمة من السمات المادية . ويمكننا القول ، بمعنى آخر ، إن « الاشارة تعين الواقع غير اللغوي الذي تشترك معه ، وتظهره ، وتدل عليه دلالة ذاتية » . ولكنها تكون « في اللغة ، عندما تحيل الى مرجعها، لا الى المخاطب ولا الى السامع »(٢) وهذا يعني ان الاشارة تكون في اللغة عندما تدل دلالة ذاتية على ما تعنيه .

جـ ــ اللغة : تنظر اللسانيات الى اللغات ، قبل كل شيء ، على انها ذاتية الدلالة ، وتحللها على هذا الاساس . وعندما نقول إن هذه اللغة أو تلك ، ذاتية الدلالة ، فان المقصود هنا هو أن اللغة لا تعتبر لغة اذا كان القصد يتجه اما الى التعبير وحده ، واما الى المضمون وحده فقط . ولذا ، فان العلاقة الاشارية للغة تنتج من توجيه القصد الى الربط بين هذين المستويين : مستوى التعبير ومستوى المضمون . والتحليل اللساني ينصب عليها حين تقوم على هذا الاساس .

ــ واما عن القسم الثاني ، فيرى « غرانجير » ان الرموز تقوم فيه على تعددية المعنى ، لانها ذات طبيعة ايحائية . ولما كان ذلك كذلك ، فقد قرر ان هذه الرموز تشكل اسلوبا يصلح ان يكون موضوعا للدراسات الاسلوبية . كما قرر انه « ينتمي ، جوهريا ، الى المعاني » .

* ـ الرموز ودلالاتها :

يفصل « غرانجير » نظريته في الرموز . ويمكننا أن ننتهي معه الى خلاصة نقف فيها على ثلاثة انواع لدلالة الرموز :

١ ـ دلالة الرمز Code وتعدديته .

يقول « غرانجير » في تعريف الرمز : « إنه نظام من الأدوات المتفق عليها ، والتي يتم عبرها انتقال الرسالة » . والرمز عنده « مجموعة من الضوابط ، بها تتكون الادوات ، وبها يلتزم المرسل والمستقبل » . وتقوده هذه النظرة الى اعتبار الاسلوب « خاصة من خواص الرسالة لانه مرمز » . ويستنتج «غرانجير»، بناء على هذا ، أن ثمة « علاقة ضرورية للأسلوب مع الرمز » .

ولكن « غرانجير » لا يقف مكتفيا بهذا الاستنتاج . انه يضع ايضا ، وفي الوقت نفسه ، للأسلوب شرطا في علاقته مع الرمز . ولذا نراه يقول : « هنا حيث لا يكون الا رمز واحد ، قواعده ملزمة وشاملة ، كما في الف باء البرقيات ، فان الاسلوب لا يكون . ذلك لان شرط وجود الاسلوب هو تعددية الرموز » .

٢ ـ دلالة ما تحت الرمز .

لقد جعل « غرانجير » من تعددية الرمز شرط الاسلوب . وهو هنا حين يتكلم عن دلالة ما تحت الرمز ، يرى أن هذه التعددية « تظهر في كل مكان تكون فيه العناصر خارج الرمز » ، وحيث « لا يتحكم الرمز الاساسي الا بجزء من الماهية التي سيعطيها شكلا » .

تنقسم هـذه السمات الحرة ، التي يسميها اللسانيون « تحت الرمز » الى قسمين : الاول ، ويتضمن الرموز التي تضبط السجلات ، ونبر الكلام . والثاني ، ويتضمن العناصر الواقعة خارج الرمز . وهي تنتظم اما في نسق « ما قبلي » ، وتكون مهمتها تعزيز اللغة ، مثل : ضوابط الوزن في الشعر ، او الضوابط التي تحدد الجنس الادبي . واما ان تكون في انساق حرة مكونة بشكل فوري ، ومقروءة في الرسالة بشكل « ما بعدي » .

ويمكن ان نلاحظ ان دلالات ما تحت الرمز ، دلالات اصطلاحية يوظفها جنس من الاجناس الأدبية لصالحه الخاص . وما القوافي ، والوزن ، او النبر الا من هذا القبيل .

٣ ـ دلالة ما فوق الرمز .

ان دلالة ما فوق الرمز دلالة غير اصطلاحية . نعتها . كما يرى «غرانجير». بلد الاثر الأسلوبي . وهي ما دامت غير اصطلاحية . فانها تعتبر سمة من سمات الفرد الابداعية . ذلك لأن قدرة المبدع في الوصول الى خلق نسق معين يسم به عمله ، انما بها تتجلى . ويمكن أخيرا . تعريف ما فوق الرمز بانه « استخدام مجموع ادوات اسلوبية (الايماء . الجناس الصوتي . التكرار . تفاصيل كنائية) قادرة على نقل رسالة ثانية »(٤) .

٢ ـ « جورج مونان »(٥)

تختلف الدراسات الاسلوبية باختلاف الموقع الذي تنطلق منه ، والرؤية التي تحملها . ونستطيع من خلال دراسة قدمها « جورج مونان » ، أن نوجز ، في ثلاث نقاط ، المنعطفات النظرية للدراسات الاسلوبية . سعيا وراء تعريف كل منها للأسلوب ، وتحديد رؤيتها له :

❋ ـ الانزياح والأسلوب

يقول « جورج مونان » : « ثمة أسلوب بالنسبة لبعضهم . عندما تحتوي العبارة على انزياح يخرج بها عن المعيار . فقولنا : « البحر ازرق » لا يتجاوز كلام كل الناس . إنه الدرجة الحيادية . او الدرجة صفر للتعبير . ولكن أن نبتدع كما ابتدع « هومير » فنقول : « البحر بنفسجي » . أو « البحر خمري »: فان هذا يمثل حدثا أسلوبيا » .

لقد درس عدد كبير من الباحثين « الانزياح » في اللغة والادب . واذا كان هنا لا يسعنا ان نقف على مجمل هذه الدراسات او بعضها . فانه يمكننا ، مع ذلك ، أن نقول بصورة مبدئية قبل ان نأتي بتعريف له : ثمة انواع من الانزياح ، نذكر منها :

١ ـ انزياح عنصر من العناصر المكونة للنص عن مقصود عنصر سابق عليه ، مما يؤدي الى قطع التتابع الدلالي ، وكسر السياق ، وتمزيق التناغم الداخلي . وتفتيت الوحدة المعرفية الاساسية لتنامي النص . وجعلها وحدات يربط بينها عنقود الوزن وعقد الايقاع . وقد سمى العرب هذا الضرب من الانزياح : « المتنافر » . ومثال ذلك قول حبيب بن اوس :

محمد ان الحاسد في حشود وإن مصاب المزن حيث تريد

٢ ــ انزياح النص عن وحدته المنطقية ، واحتوائه على المتناقضين ، كقول ابي تمام :

لعب الشيب بالمفارق بل جـد فابكـي تماضرا و لعـوبـا
يا نسيب الثغام ذنبـك ابقى حسناتي عنـد الحسان ذنوبا
ولئن عبن ما راين لقـد انكر ن مسـتنكرا وعبـن معيبـا

حيث نجد النص يضع امامنا صورة لحسان يبكين مشيب الرجل ، اولا ، ثم يفاجئنا فيكشف عن معنى آخر يعبن فيه الرجل على مشيبه .

٣ ــ مخالفة النص لنفسه وانزياح العبارة فيه عن غاية المتكلم . فقد ذكر المرزباني ان ابا تمام قال مادحا :

وكـن كريمـا تجـد كريمـا تحظـى بـه يـا ابـا المغيـث

وقوله : « كن كريما انما يقال للئيم »(٩١) .

٤ ــ انزياح النص عن الشيفرة اللغوية المتعارف عليها ، كقوله تعالى : « وهو الذي جعل لكم الليل لباسا » . فلفظ « اللباس » ليس من خواص الليل ؛ كقولنا : « الليل مظلم او اسود ، او مخيف » ، الى آخره .

والجدير بالذكر ، ان كل هذه الامثلة ما كانت لتؤدي وظائفها لو لم تكن قائمة على هذا النوع من الانزياح او ذاك . وهذا يعني ان الوظيفة هي التي تعطي الاسلوب الذي يتجلى التعبير فيه هياته المخصوصة التي خالف فيها المعيار وانزاح عنه ، واذا كان هذا هكذا ، فانه يمكن تحليل الانزياح على النحو التالي :

ثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة . ذلك لان اللغة نظام ، وان تقيد الاداء بهذا النظام هو الذي يجعل النظام معيارا ، ويعطيه مصداقية الحكم على صحة الانتاج اللغوي وقبوله . اما الانزياح فيظهر ازاء هذا على النوعين : انه اما خروج على الاستعمال المألوف للغة ، واما خروج على النظام اللغوي نفسه ، اي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء الى وجوده ؛ وهو يبدو في كلا الحالين ، كما يمكن ان نلاحظ ، وكأنه كسر للمعيار . غير أنه لا يتم الا بقصد من الكاتب او المتكلم . وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به الى رتبة الحدث الإسلوبي .

ــ التكرار والاسلوب

يعالج « جورج مونان » الاسلوب من وجهة نظر ثانية ، ويرى انه : « ثمة اسلوب » عند بعضهم ، عندما يكون الاعداد في الرسالة لصالح الرسالة الخاص .

اي عندما يكون البحث ليس عما نريد ان نقول : ولكن عن كيف يمكن ان نقول . فرامبو حين يقول : « لم تعد العطور ترعش منخره Les Parfuns ne font plus» Frissonner sa narine فان الأسلوبي يفترض ان الشاعر اراد . اما تجريبا وحدسا . واما بوعي منه ان يكثف في بيته الشعري كما من الحروف الاحتكاكية (.) ومن الحروف الانفية ( ) وربما بعض الحروف السائلة ( ) — وهي لم تكن مجرد صدفة . لانها تسهم بعلم او من غير علم في ايجاد الاثر وانتاج البيت (وسنلاحظ ان اي اعداد سيؤدي بالضرورة الى الزياح) .

وكثيرا ما نجد لهذه الظاهرة مثيلا في الأدب العربي نثرا وشعرا . غير أننا نستطيع ان نحصرها جميعا في اشكال ثلاثة :

١ ــ تكرار حرف او اكثر :

قد يتكرر حرف بعينه او حرفان او ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية . وقد يتعدد اثر هذا الامر . فهو اما ان يكون لادخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المالوف ليحدث فيه ايقاعا خاصا يؤكده التكرار . واما ان يكون لشد الانتباه الى كلمة او كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها . واما ان يكون للتأكيد على امر اقتضاه القصد فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه . ونضرب على ذلك مثلا قول ابن زيدون في مطلع احدى قصائده المشهورة :

اضحى التنائي بديلا عن تدانينا   وناب عن طيب لقيانا تنائينا

فقد تكررت الألف تسع مرات . والنون سبع مرات . والباء ثلاث مرات . والتاء ثلاث مرات . ونلاحظ ان هذا التكرار المتعمد لبعض الحروف يحدث . بالاضافة الى التشكيل الصوتي للصورة السمعية . اثرا في نفس المتلقي .

٢ ــ تكرار كلمة :

وينقسم هذا الشكل الى قسمين :

آ ــ تكرار كلمة بعينها او اكثر . ونجد ذلك في قول السياب :

اعلى من العباب يهدر صوته ، ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى : عراق
كالمد يصعد ، كالسحابة ، كالدموع الى العيون
الريح تصرخ بي : عراق
والموج يعول بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق(٧) .

ونلاحظ أن الشاعر قد استخدم كلمة « صوت » مرتين . واستخدم كلمة عراق «خمس مرات» ولا يخفى ما لهذا التكرار ضمن التشكيل الصوتي من قيمة ايحائية ودلالية ، خاصة وان كلمة « صوت » قد اقترنت بالفعل « يهدر » السابق عليها في الحالة الاولى . وبالفعل « تفجر » اللاحق لها في المرة الثانية . وهما فعلان يدلان على قيمة صوتية ذاتية ، كما يدلان على قيمة وجدانية يبلغ بها الشاعر ذروة الانفعال في تلفظه لكلمة « عراق » التي يكررها وكأنها « المد يصعد » كما يقول .

ب ــ يقول « غريماس » : « ثمة ما يبرر للتكرار وجوده . انه يسهل استقبال الرسالة »(٨) . غير أن وظيفة التكرار لاتقف عند هذا الحد ، ذلك لانها تخدم النظام الداخلي للنص وتشارك فيه . وهذه قضية هامة لأن الشاعر يستطيع ، بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة ، كما يستطيع ان يكثف الدلالة الايحائية للنص من جهة اخرى . ويمكننا ، لتوضيح ما ذهبنا اليه ، أن نضرب مثلا بأربعة مقاطع من قصيدة تتكرر فيها الكلمات :

الشوارع في آخر الليل ، آه ، أرامل متشحات ينهنهن في عتبات القبور ــ البيوت
قطرة . . . قطرة تتساقط ادمعهن مصابيح ذابلة ، تتشبث في وجنة الليل ، ثم تموت .

● ● ●

الشوارع في آخر الليل ، آه ، خيوط من العنكبوت .
والمصابيح ــ تلك الفراشات ــ عالقة في مخالبها ، تتلوى . . فتعصرها ، ثم تنحل شيئا فشيئا،فتمتص من دمها قطرة. . .قطرة،فالمصابيح قوت.

● ● ●

الشوارع في آخر الليل ، آه ، افاع تنام على راحة القمر الأبدي الصموت لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح مسمومة الضوء ، يغفو بداخلها الموت ، حتى اذا غرب القمر انطفأت ، وغلى في شرايينها السم تنزفه قطرة . قطرة . ، في السكون المميت .

● ● ●

وانا كنت بين الشوارع وحدي ، وبين المصابيح وحدي
اتصبب بالحزن بين قميصي وجلدي
قطرة . . قطرة كان حبي يموت
وأنا خارج من فرادية دون ورقة توت(٩) .

ان الكلمات المكررة هي : « الشوارع » ، « قطرة » ، « مصابيح » ، « قمر » وسنكتفي هنا . بالوقوف على كلمة « الشوارع » لنرصد علاقاتها مع الكلمات الأخرى ومن ثم دخولها في تكوين الصور وتكثيف الايحاء . ولعل خير ما نفعل في هذا الصدد ، هو أن نقدم رسما تبرز فيه العناصر المحورية الراسية والعلاقات الأفقية الكلمات في الوقت نفسه :

محور الاستبدال

١ ــ ارامل

٢ ــ خيوط

٣ ــ اقاع

محور التركيب

الشوارع ... ــــ

١ ــ الشوارع ... ارامل

٢ ــ الشوارع ... خيوط

٣ ــ الشوارع ... اقاع

ولتوضيح هذا الرسم سنبدي الملاحظات التالية :

١ ــ يجب ان نلاحظ بادىء ذي بدء انه قد تجمعت ، في المحور الراسي ، الكلمات التي تستطيع أن تدخل في علاقات مع غيرها على شكل جمل في المحور الافقي . وقد سمي المحور الراسي محور الاستبدال لان كل واحدة من الكلمات فيه يمكن أن تاخذ مكان الأخرى ضمن العلاقة التي تقيمها سابقتها مع اي كلمة في محور التركيب . ولذا ، فهو محور افتراضي يظهر فيه المخزون اللفظي ــ مترافقا ضمنا مع القاعدي ــ الكامن في قدرة المتكلم وكفايته اللغوية .

واما الثاني ، أي محور التركيب ، ففيه تقوم العلاقات بين عناصر استهدفها المتكلم ليركب بينها وليبني ملفوظه . وعلى هذا الأساس ، يمكننا ان نلاحظ جملة من الفوارق بين المحورين ، نذكر منها النقطتين التاليتين :

ــ ان محور الاستبدال هو محور الكلمات . وان محور التراكيب هو محور الجمل .

ــ ان محور الاستبدال هو محور الممكنات والافتراضات . وان محور التركيب هو محور اللغة واقعا وانجازا .

ويمكننا ، بطريقة اخرى ،ان نقول : ان اداء المتكلم وانجازه اللغوي يظهران في هذا المحور فعلا . وهكذا سنرى ان اسقاط محور الاستبدال (الافتراض) على محور التركيب (الانجاز) سيؤدي حتما الى تشكيلات لغوية جديدة ، وصياغات سياقية ودلالية متعددة ، وايضا الى ظهور صور مختلفة . والقصيدة التي بين ايدينا تقبل هذا النموذج من التحليل ، وهذا ما يبرر ملاحظتنا الثانية .

٢ ــ يجب ان نلاحظ أن الكلمات التي اشرنا اليها ، تقوم في محور التركيب وفي المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة ، على علاقة نحوية واحدة . فكلمة « الشوارع » : وهي هنا راس القصيدة واحدى كلماتها المفتاحية ، تاخذ وظيفة المبتدأ في نحو الجملة ، بينما تقوم الكلمات : « ارامل » ، « خيوط » ، « أفاع » بوظيفة الخبر . وتقودنا هذه الملاحظة الى ملاحظة اخرى نستطيع ان نبحث فيها علاقة الشبه بين المسند والمسند اليه من جهة ، والتلازم الدلالي بينهما من جهة اخرى . فالأرامل متشحات « بالسواد » حزنا ؛ ووحيدات بلا أزواج . هن كالشوارع المسفلتة والخالية من المارة في آخر الليل . وكذلك ، فالشوارع في آخر الليل تصبح خيوطا عنكبوتية في طولها وانحنائها وها هي ذي تلتف على المصابيح الفراشات . وليس هذا فقط . فهي ايضا كالافاعي في امتدادها ، وتلويها ، وسكونها .

وهكذا نرى أن العلاقة النحوية التي يؤسسها محور التركيب بين الوحدات اللفظية تؤدي هنا الى توليد علاقة شبه بين المسند والمسند اليه ينتج عنها تلازم دلالي . وهذا ينتهي بنا الى قراءة « الشوارع » ثلاث قراءات ترتسم فيها ثلاث صور مختلفة .

٣ ــ يمكننا ان نقول ثالثا ، ان هذه العلاقة كانت في الأصل علاقة افتراضية في محور الاستبدال ، وان انتقالها منه الى محور التركيب في كل مقطع ، هو الذي سمح بتشكيل الصياغة الجديدة ، وتكوين الصور ، وتكثيف الايحاء كما اشرنا . غير ان المقطع الرابع من القصيدة ، يطلعنا على علاقة نحوية ودلالية مختلفة .

ان لفظ « الشوارع » في هذا المقطع ، يؤسس لنوعين من العلاقة : انه يدخل ، اولا ، مع الضمير المنفصل (انا) في علاقة تركيبية مضافة . ويدخل ، ثانيا ، في علاقة استدعائية افتراضية مع الألفاظ : « ارامل » ، « خيوط » ، « أفاع » :

انا كنت بين الشوارع (الارامل) وحدي .
انا كنت بين الشوارع (الخيوط) وحدي .
انا كنت بين الشوارع (الافاعي) وحدي .

وهذا يعني ان اختيار التشكيل القاعدي للتعبير يحدد :

١ ـ نوعية اللغة المستعملة وكيفية استعمالها في الايصال عموما ، والايصال الادبي خصوصاً .

٢ ـ وهو يحدد ايضا رؤية مستعمل اللغة للعالم وللأشياء المحيطة به . ولقد تجلى اثر هذا التشكيل في ظهور (الانا) في هذا المقطع . فصار الضمير ، بالاضافة الى عمله الوظيفي في نحو الجملة ، فاعلا دلاليا في نحـو النص . فتكثفت فيه الدلالة : (وانا كنت) ، وغدا من ثم بؤرة لـرؤية العالـم : (الارامل ، الخيوط ، الأفاعي) ، والايحاء بالموقف : (وحدي) . ومن هنا فقد اضطلعت لغة القصيدة بوظيفتين :

ـ لقد اعطتنا دلالة خاصة بالأشياء التي تكلمت عنها . فدلت بهذا على ادبيتها من جهة ، اي على ما يجعل منها لغة ادب ، كما دلت على قدرتها في تشكيل دلالات منزاحة عن المألوف من جهة اخرى .

ـ ولقد دلت ، بظهور (الانـا) فيها ، على موقف المتكلم مـن الأشياء التي يتكلم عنها ، فتجلت بهذا وظيفتها الشعرية .

٣ ـ تكرار الجملة

ان تكرار الجملة هو الملمح الاسلوبي الاكثر بروزا لتلاحم النص . فهو يدخل في نسيجه لحمـة وسدى . ويشـد اطرافه بعضها الى بعض . ويعطي شكله نوعا من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ويتكور دون أن يعيد معناه . والمثـل الجلي الذي يمكن ان يعطي في هـذا المجال هـو سـورة « الرحمن » ، حيث تتكرر الآية فيها « فبأي آلاء ربكما تكذبان » احدى وثلاثين مرة ، مع ان عدد آياتها لا يتجاوز ثمان وسبعون آية ، بما في ذلك الآية المكررة ، اي أن التكرار يتجاوز الثلث الى النصف تقريباً .

اذا قلنا بداية : ان هذا العدد لامر ملفت للنظر ، وهو فعلا كذلك ، فان هذا يكون اول دلالة على تحقق اسلوب تكرار الجملة في تادية المقصود منه ، اي في شد الانتباه ، وتمييز النص ازاء نصوص اخرى ، واعادة خلق الواقع لا على اساس الموجود فيه عينا فقط ، ولكن ايضا على اساس الموعود في النص قـولا .

ولكي نكون اكثر دقة ، يمكننا ان نلاحظ ان التكرار في هذه السورة يؤدي ثلاث وظائف على الاقل :

١ ــ ان اولى الوظائف التي يؤديها التكرار في هذا النص انه يفضي الى تكامل بين قواعد الربط وقواعد التنامي . في الجملة التكرارية التي توجد في مكان يختتم به الكلام ، توجد ايضا في مكان يبتدا به الكلام . وهذا يعني انها توجد في مكان واحد وتؤدي مهمتين : انها في الحالة الأولى بمنزلة التعقيب ، وهي في الحالة الثانية بمنزلة المضمون . وهي بحكم موقعها هذا تربط بين العناصر النصية بضم سابق الى لاحق ، ثم انها تفتح لما سياتي سبيل التحقق والتنامي .

٢ ــ ولعل ثاني وظائف التكرار في هذه السورة ، هي انه يصور سجالا بين حقيقتين . والنص ينتصر لاحداهما في كل مرة ترد فيها الجملة المكررة . والتكرار هنا يعمل في النص ما تعمله الحكمة في الكلام ، اي انه يكشف الدلالة .

٣ ــ ويمكننا ان نلاحظ اخيرا ، وبناء على ما تقدم ، أن التكرار يلون النص بمعان ثانية : فهو اما للاستفهام ، واما للتاكيد ، واما للسخرية

*** ــ الايحاء والأسلوب**

لقد قلنا سابقا : ليس الأسلوب معطى بدهيا . ويمكننا ان نقول هنا : ليس الأسلوب معطى مباشرا . انه موسيقى بالصوت ، رسم بالكلمة ، وايحاء بالعبارة ، وصورة يبنيها النص . وهو شيء غير ذلك ايضا . ولذا ، تظهر فيه خافية النفس من غير توقع ، وارادة التعبير على غير المعهود ، كما تظهر به رغبة القول بشكل مخالف . ويمكن تمثيل الحالة الأولى بقول الشاعر :

اسرب القطا ! هل من يعير جناحه   لعلي الى من قد هويت اطير

كما يمكن تمثيل الحالة الثانية بقول المتنبي :

وراجع الشمس نور كان فارقها   كانما فقده في جسمها سقم
ولاح برقك لي من عارضي ملك   ما يسقط الغيث الا حيث يبتسم

ويمكن تمثيل الحالة الثالثة ، اخيرا ، بقول ابي تمام :

ما زال يهذي بالمكارم والعلى   حتى ظننا انه محموم

وقد يشارك الكاتب المجتمع افكاره في انتاج الدلالة مشاركة طبيعية ، تماما كما تفعل الطبيعة حين تدل بالشمس على الضحى ، وبالنجم على غاشية الليل . وهو ايضا ، قد يشاطر المجتمع مفاهيمه مشاطرة تواضعية ، فتكون الدلالة ، حينئذ ، انتاجا لاتفاق مسبق ، كما في عبارات الآداب العامة وغير ذلك . ولكنه لا يستسلم دائما ، فيما يكتب او يقول ، للفكر الاجتماعي الطبيعي ولا يلتزم باستمرار بانتاج او اعادة انتاج دلالة اثبتها العقد الاجتماعي ، وتواضع الناس عليها . اذ ربما يترك من نفسه ، فيما ينقله عن مجتمعه ، انفعالا شخصيا او قد يترك بصمته الخاصة كما يقال ، فيرسم بذلك فرادته وتميزه

ولقد بحث « جورج مونان » في مثل هذه القضايا ، وتقصى مثل هذه الأمور فقال : « ثمة اسلوب ، بالنسبة لفريق ثالث ، عندما يبحث الكاتب وينجح في نقل ، ليس المضمون الاجتماعي البحت لرسالته فقط ، ولكن عندما ينقل ايضا شيئا اضافيا على ذلك » . وهو يضرب لنا مثلا يدل به على ما ذهب اليه فيقول : « حين كتب رونيه شارل : « جبل الفانتو ، مرآة النسور ، كان مرئيا » ، فقد حاول ان ينقل (او ان يثير) عبر اختيار الكلمات وتنظيمها ليس اللوحة فقط ، ولكن الانفعال الشخصي المتولد عنده من هذه اللوحة : وهذا ما يسميه اللسانيون الايحاءات الشخصية . وهذا شيء فردي ويتغير بعيدا عن الدلالة الاجتماعية والذاتية للكلمات : الجبل ، فانتو ، النور ، مرئيا . ذلك لأن الدلالة الذاتية تسمح لكل متكلم فرنسي ان يحيط بالرسالة اللسانية ، مع بقائه غير متأثر بحمولتها الجمالية . (وسنلاحظ ايضا ، ان اي تعبير له دلالات ايمائية ، مهما دق واستدق وصار غير مرئي ، او تقريبا غير مرئي ، فانه يستوجب امدادا اضافيا للرسالة اللسانية ، وذلك لكي يصبح معديا ويبلغ اثره) .

وخاتمة لما اسلفنا نقول : ان تقديمنا لهذه النقاط ، على ما فيها من سرعة وايجاز ، يظهر لنا حدود الدرس الأسلوبي وميدانه . كما ظهر لنا موضوع هذا الدرس والظواهر التي يقف عندها .

غير اننا نعود فنقول : ان الوقوف بالاسلوبية عند هذا الحد ، ميدانا وموضوعا ، اي ما بين الكلمة والعبارة : صوتا ، ونحوا ، ودلالة يغني البحث الاسلوبي ، ولكنه سينتهي بالأسلوبية الى طريق مسدود ، ما لم تتجاوز هذه نفسها لتدخل ميدان دراسة النص . ولعل مستقبل الدراسات الاسلوبية يكمن في هذا ، بالاضافة الى الارث العلمي الذي تحمله معها .

● ● ●

المراجـــع :

1 — Essais de stylistique. P. 70.

2 — G. Granger : Essai doune Philosophie du Style. P 187-216.

3 — R. Galisson/D. Coste : Dictionnaire de didactique des langues. P 144.

4 — Dictionnaire des littératures. Larousse. P 1591.

5 — Encyclopoedia Universalis. V 15. P 466. Paris. 1980.

(٦) المرزباني : الموشح ، ص /٢٩٥/ . الهيئة العامة المصرية للكتاب الاسكندرية . /١٩٧٨/ .

(٧) بدر شاكر السياب : انشودة المطر . ص /١١/ .

8 — Sémiotique/dictionnaire raisonné.

(٩) امل دنقل : قصيدة «سفر الف دال» . ديوان العهد الآتي . ص /٦٠/.

مصر
فصول
العدد رقم 2
1 أبريل 1993

الاغتراب
فى رواية محمود حنفى

محمد زكريا عنانى

من الضرورى أن أؤكد ـ منذ البداية ـ أن المحور الذى اخترته لهذا الحديث ليس بالضرورة أبرز المحاور فى النتاج الروائى لمحمود حنفى ؛ فهناك جوانب كثيرة تستحق وقفات خاصة ، منها ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ جوانب : الموت والوحشة ، الواقع والخيال ، الحزن والتشاؤم ، الحب والشهوة .. إلخ ، فضلاً عن الزوايا الفنية العدة التى تثيرها أعمال هذا الأديب السكندرى الكبير ؛ فلماذا هذا العنصر على وجه الخصوص ؟ سؤال قد نجد له جواباً فيما سوف يأتى من صفحات .

وفى محاولة لبلورة الحديث فإن التجوال سيطوف بثلاثة أعمال روائية أساسية هى : (المهاجر) ١٩٧٦ ، ثم (حقيبة خاوية) ١٩٨٠ ، وأخيراً (يوم تستشرى الأساطير) ١٩٨٢ ، أما الأعمال الأخرى ـ المنشورة وغير المنشورة ـ فربما نتطرق إليها ، بصورة عرضية ، من خلال المحور الذى قلنا إنه سوف يكون زاوية الرؤية هنا .

الاغتراب .. ؟ نعم ؛ هذا الفيض من الضياع والشجن والإحساس بالقهر والانهزام ، ورفض الواقع والانسحاق تحت جبروته ، الاغتراب بكل ما يعكسه من قوة ومن ضعف ومن تمرد وخروج على المألوف : هذا العالم الداخلى الذى يتلون بأصداء ما يدور خارج النفس، والذى تشكله دوامات من الوعى واللاوعى ، ومن الضوء الباهر والقتامة الداكنة الموغلة فى أغوار الأغوار ...

وإذا كان القلم قد استطرد شيئاً ما ؛ فذلك عن عمد ، لأن هذه الروايات الثلاث لمحمود حنفى تنطق بهذا كله على نحو بالغ العمق والرهافة ، وما أظن أن كاتبا عربيا آخر أرهقه الشعور بالاغتراب على نحو ما صنع مع محمود حنفى .

ونحن مضطرون لأن ننظر لهذه الأعمال منفصلة عن ذات مؤلفها ، فالقيمة الفنية للنص هى ولاشك

الفيصل فى الحكم على العمل الأدبى ، ومع ذلك فهل المزيد من المعـرفـة عن المؤلف مما يحـول دون الحكم السليم ؟

أظن أن ذلك قـد يفـيـد ولكنه لا يضـر فى شيء ، وأظن أن الوعى بأبعاد « الاغتراب » فى أعمال كاتب ما تتطلب سبرا لروح العصر ، ومعايشة للعوامل المختلفة التى تقف « خـارج » العـمل الأدبى ولكنهـا تلقى ببـعض الضوء عليه .

وهكذا يمكننا أن نقـرأ (الكوميـديا الإلهـيـة) وفى أذهاننـــا أن فيها شـيئاً من دانتى ، وكذلك قصيـــدة « البحيرة » للامارتين و(اعترافات فتى العصر) لألفريد دى مـوسيـه و(يومـيـات نائب فى الأرياف) لتـوفـيق الحكيم . ورؤية « ذات » المؤلف لا تشكل ـ كما قلنا ـ إلا زاوية تساعد الناقد الذى يأتى حكمه أولاً وأخيراً على القيـمة الفنية وحدها . ومن المنطلق نفسه نقرأ أعمال محـمـود حنفى لننظر فيـهـا من الوجـهـة الموضـوعـيـة الخالصة ، ولكن لا بأس من أن نعرف أنه عمل فترة من الزمن فى أحد المكاتب الثقافية الأجنبية بالإسكندرية وأنه سافر إلى إحدى البلدان العربيـة البـترولية حيث قضى بضـع سنـوات مـن عمره « وهكـذا كان بطل روايتـه (حقيبة خاوية) ، والذى كان يقطن ـ مثل المؤلف ـ فى حى كليـوباترة بالإسكندرية » [١] . ولعلنا لا نكون ممعنين فى غلظة الطبع إذا ما أشرنا إلى قـرائن أخـرى « شخصية» مثل المرض ـ ونحن نعرف أن محمود حنفى ـ شـفـاه الله ـ يعانى المرض منذ سنوات ، والمرض عنصر فعّال فى مصائر أبطال رواياته ، كذلك نلمح فى هذه الأعـمـال مـوقـفـا ـ ستكشف عنه بعض أطراف هذا الحديث ـ من المرأة أو بالأحرى من الزوجة ؛ فنحن مع حياة محمود حنفى ومع أعماله أمام موقف « سقراطى » إن جاز التعبير ، ونشير فى آخر هذه الومضة إلى أن جوهر أحداث روايته الثالثة (يوم تستشرى الأساطير) تدور فى ڤيلا بمنطقة أبى يوسف ـ فى أطـــراف العجمى ـ وهو مكـان طالمـا تردد عليـه أديبنـا ، ضيفـاً على صاحبـه « ص . ى . » الذى يملك ڤـيـلا هناك (وإن لم يكن لهذا الصاحب ـ يقينا ـ شأن بمادة أزمة بطلى الرواية ، لا من قريب ولا من بعيد ...) .

وسوف ننظر إلى الروايات الثلاث (أهى حقاً ثلاث روايات ، أم ثلاثة وجوه ، ثلاث معالجات لأزمة واحدة ؟ هذه قضية توضع فى الحسبان ، وإن كان الحسم فيها مما يخرج عن الإطار الخاص لحديثنا هنا) من خلال منظور تاريخى فنى ، والبداية المنطقية أن تكون أمام (المهاجر) أول أعمـال محـمـود حنفى المنشورة ، وقد صدرت عن سلسلة « أقلام الصحـوة » عـام ١٩٧٦ ، فى نحو مـائة صـفـحـة ، يعـقـبـهـا تحليـــل نقدى بقلم أحـمـد يوسف(؟) . ومن المؤسف أن هذه السلسلة الجادة التى أسهم فيها كتاب وفنانون مبدعون من أمثال سيف وانلى ، ونجيب محفوظ ، ومحمد زكى العشماوى ، وعصمت داوستاشى و .. و .. من المؤسف أنها تتوقف بعد أن كـشـفـت عن عـشـرات المواهب التى كـانـت مخبوءة ، ومن بينها ـ ولاشك ـ محمود حنفى .

تتـشكل (المهـاجـر) من أربعـة أجزاء (فلنقـل : من أربعـة فصـول ، من أربعـة مـواقف ...) ، تبـدأ بالموظفـة الأوروبية الحسناء وهى تقول « له » بالإنجليزية :

« ـ مستر فاروق الخولى .. إن إدارة الهجرة بحكومة أستراليا يؤسفهـا أن تبلغك أن طلب الهـجـرة المقـدم منك مـرفـوض فى الوقت الراهن ، وبدون التزام بإبداء الأسباب ..

وبذل أثناء ذلك جـهـداً عـصـبـيـاً شـديداً لاستيعاب الصدمة ، ثم غادر مبنى السفارة دون أن ينطق بغير كلمة : شكراً ، وهو يكاد يسقط من الإعياء .. » .

وهناك على مــدى الرواية كلهــا صــوتان ، الأول حيادى إلى حد ما يسجل « الخارج » ، والثانى داخلى جوّانى يبوح بما يعجز هذا « البطل » المطعون عن البوح به ، صوت يكسر الزمان والمكان ، يتداح مرفرفاً كالطائر الذبيح ، يكشف عن عمق الوجيعة ، ومدى الضياع .

إن فاروق الخولى ـ مجرد اسم يخلو من أى دلالة ـ بطل مهزوم ، ولكنه ليس ساقطاً ولاجبانا ؛ لذا نراه ، بعد أن أخبره الطبيب بأنه مصاب بسل فى العظام ، يردد بيتين للسياب قالهما وهو فى أتون المرض الذى أقعده لسنوات فى الفراش :

« لله الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لله الحمد إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم » .

وقد أجاد فى حديثه مع صاحبه محسن (والصداقة قاسم مشترك فى روايات محمود حنفى ، ومنها فإن التفريط فيها ـ على نحو ما حدث فى (حقيبة خاوية) ـ يمثل أزمة حادة ، وظاهرة من ظواهر الاغتـراب) وهو يحاول أن يفسر : لماذا أفكر فى الهجرة من مصر ؛ إذ نراه يصرح :

« ـ لا أظن أن المشكلة هى مصر .. المشكلة تنحصر فى كيانين : أنا ، والعالم » .

وعلى الرغم من أن بطلنا « فـاروق الخـولى » لم يغادر مصر قط ، فإن الرواية تحمل تسمية « المهاجر » وتستـهل بسد أبواب الهـجرة « المادية » فى وجهـه فى الوقت الذى تتعمق فيه أبواب الهـجرة « الروحيـة » . واســتخدام « الروحيـة » هنا لـيس لمجـرد المقـابلة بين « المادة » و« الروح » وإنما لأن للأزمة بعداً روحياً ـ أو فلنقل صوفيا أو دينياً من نمط خاص تتطهر فيه الروح ، وهى تتقلب فى بوتقة الألم ، وهكذا ـ فى أعقاب فشله فى الهجرة ، واكتشافه أنه يعانى من مرض لا منجاة له منه ـ نسمع نبض وجدانه :

« ... وبينما كـان يسـير صـامتـاً إلى جـوار محسن اجتـاحه شعور بالحنين إلى كل ما يمت إليـه : الأصـدقـاء والأقـارب ومـلاعب الصـبـا ، وحتى الذين خـانوه واضطهـدوه .. واستقـر فى يقينه اعتـقـاد مطلق بأن البشـر جميعا بؤساء وغير مذنبين ، وأن عليه منذ اليـوم ألا يبـالى أو يكتـرث بأى شىء ، وأن ينطلق وسط الجمـيع مـتحررا من العـواطف والأفكار على حد سواء .. » .

كان لفاروق الخولى بعض نصيب فى قطعة أرض ، لم يكن بد من بيعها بعد أن طرد من وظيفته (مدرس التاريخ) ، لكنه يفلسـف الأمـر بأنه « قـرر أن يعيش حرا » ، ولم يكن الأمر قراراً ولا اختيارا فمن أين له أن يواجه نفقات الحياة ، من مسكن مع زميله الصحفى مختار ؛ ولذا فإن ذاته تكون أكثر صدقاً لحظة أن تتفجر فى ذاته خواطر تقول :

« .. لقد فقدت حماستى للعالم ، هذه هى المسألة ببساطة .. القضايا التى أرقتنى طويلاً لم تعد تثيرنى ، وأشعر أن الحياة بصفة عامة أصبحت رتيبة مملة خالية من أى جديد ، وفى هذه الحالة لا يصبح للهجرة ـ شأنها شأن البقاء على قيد الحياة ـ أى مبرر يجعلنى أتمسك بها ، ثم إنى ـ واقعياً ـ صرت عاجزاً عن التعامل مع العالم بسبب مرضى .. إنى أحلم بالانطلاق إلى عالم آخر ، وتشغل بالى منذ وقت رغبة فى التوحد مع قوة سامية لأستبين ماهيتـهـا أو حـدودها فى الوقت الحالى .. » .

وفي دروب القاهرة يتقابل مع الحب القديم : زينات ، وتسأله في أحد اللقاءات :

« ـ ألا زلت تحبني ؟

ـ بصراحة لا . صرت عاجزاً عن الحب » .

ويأتي إليه أخوه بثمن قطعة الأرض التي بيعت ، فهل يعني ذلك انتهاء المحنة ، وهدوء حدة الاغتراب في نفس فاروق ؟

إن « الجزء الثالث » يمثل محاولة الهرب في ظل هذه الجنيهات الثلاثمائة التي جعلته يشعر بالثراء والرغبة في التبذير بحماقة ، على الرغم مما تحاول نفسه أن تغرسه فيه من شعور كاذب :

« إن ذهني صاف ، وهنا أنا أنسحب ، أنسحب، أغوص ، أنتهي .. إليّ يا رفيقة موتي الآن ، يا حريتي المنتقاة .. يا حريتي الخلاص » .

وهكذا يسقط الحب أو بالأحرى محاولة الحب مع زينات ، وتنطوي صفحة المقام بالقاهرة لنواجه الجزء الرابع وهو يستقر بالإسكندرية ـ لدى سيدة تؤجر بعض غرف شقتها بكليوباترة (!) . فهل هذه النقلة تأتي للبحث عن ملاذ ، أم أنها أشبه برحيل الأفيال حين يتقدم بها السن لتموت بعيداً ، في حالة غريبة من الغربة والتأمل والعناد الرومانسي ؟ في ظني أن هذا هو حال بطل (المهاجر) ؛ إذ يتمتم لنفسه في لحظة من لحظات المكاشفة :

« يا إلهي الرحيم : لقد تم عزلي ، وفي نفس اللحظة بلغ تعبي غايته .. فلماذا تتركني أحيا ؟ أما حانت ساعة الخلاص ؟ » .

وعلى الكورنيش يتهاوى الجسد الخاوي ، يخبو البصر رويدا رويدا ، تهدأ الأنفاس وتثقل الرأس ؛ ليغوص في الصمت السرمدي .

أما (حقيبة خاوية) فإنها تأتي أقرب ما تكون إلى « تحقيق » أو « تقرير» عن موت عادل ، بطل الرواية ، يقوم به صاحبه العائد من الغربة بعد سنوات قضاها في إحدى بلدان البترول . ونحن نستخدم اللفظتين « تحقيق » و« تقرير » عن عمد مدركين في الوقت ذاته أن هذه مجرد صيغة فنية مبتكرة (معروفة ، مع ذلك ، في أعمال روائية غربية وعربية) .

وقد قلنا إن « بطل » الرواية يدعى عادل ، ومن الملاحظ أن (حقيبة خاوية) تبدأ وقد مات البطل لكن هذا الاحتجاب المادي لا يحول دون أن يكون الشخصية الحيوية المهيمنة على الكتاب كله ، كما كان فاروق الخولي في (المهاجر) . ولأننا أمام « تقرير » أو « تحقيق » ؛ فإننا نقابل أول ما نقابل « توطئة » أو تمهيداً ، وهذا أمر غير معتاد في الأعمال الروائية لكنه ملائم تماماً للصيغة التي اختارها محمود حنفي لروايته التي ناسبها أيضاً الانتهاء بـ « خاتمة » ، أما الوقائع نفسها فتحمل عنوان : « أوديسّا النهار والليل » . لماذا أوديسّا ، ولماذا النهار والليل .

أما الأولى ، فلأنها رحلة اغتراب وأهوال وتقلبات ، تذكر ـ على نحو ما ـ بالبطل الهوميري القديم الذي تاه حيناً من الدهر بعيداً عن بنيلوب ، وعن تليماك ، وعن جزيرته إيثماكا ؛ هذا البطل الذي عايش جيمس جويس روح ضياعه وغربته في (أوليسيوس) . أما الثانية « الليل والنهار » فإنها تربطنا بالأرض وتعيدنا إلى الواقع لاالأسطورة ، أو فلنقل : لتقول لنا إننا أمام أسطورة أرضية .

و « الأحداث » (وليس في الرواية أحداث بالمعنى التقليدي) تبدأ و « الصديق » يؤرقه أمر موت عادل ؛ فيقرر أن يتحرى المسألة عند زوج عادل وعند بقية الصحاب : إسماعيل وعلي وعبد الحميد (يضاف إليهم عادل ثم « الراوي » الذي يقود التحقيق ، وتأتي الرواية

على لسانه) ، والراوى يقول لنا إنهم أنهوا جميعاً الثانوية العامة معاً ثم فرق بينهم مكتب التنسيق ، وانتهى الحال بعادل أن قرر ألا يتابع الدراسة بعد أن حصل على مجموع ضئيل لم يمكنه من الالتحاق بالجامعة :

« يظل عادل وحده هو الذكرى الموجعة فى القاع ، قرحة لا تشفى ، سوط عذاب . لقد اتخذ قراره ذات يوم ، وأعلن رفضه لعالمى المحدود ، ونفض يديه منذ البداية من كل حرص ، عانق تشوفه وعذابه وانطلق كطائر لاتحده حدود .. اشتغل بائعاً فى دكان ، ثم ميكانيكياً ، ثم موظفاً حكومياً ، ثم بحاراً يجوب المحيطات ، وكان له أب فقير مثل أبى ، وأم طيبة كأمى ، غير أنه كان شاعراً .. أجل ، كان يكتب الشعر ، وقد وعدنى بأنه سيضع كتاباً يضمنه خلاصة تجربة عمره ، وأن ذلك الكتاب سوف يكون كتاباً عظيماً .. ها هو قد أوفى بالشطر الثانى من عهده ، فمات ، فأين الكتاب ؟ » .

هذه ومضة من مواقف كثيرة كان « الراوى » يناجى فيها نفسه . من هذا الراوى ؟ إن أول الأفكار التى تفد على الذهن أن يكون هو المؤلف ذاته ، لكننا نؤثر الابتعاد ـ أو التخفيف على الأقل ـ من جرأة الأحكام الرومانسية ، ولا نريد أن نخضع العمل الأدبى للتصور الـ « سانت بيفى » ، ليكن الراوى من يكون ، وليكن فيه من المؤلف ما فيه ، لأن هذا ليس بالأمر البالغ الأهمية ، وإنما المهم أن تتحدد ـ فنياً ـ شخصية الراوى ، وهى نموذج فيه قدر كبير من الطيبة والمثالية والضعف ، فى مقابل شخصية عادل التى تتسم بالرصانة . لكأن هذا الأخير يتمحور فى ذهن الراوى باعتباره المثل الأعلى الذى كان يرجو أن يكون شبيهاً به ولم يستطع أن يشارف آفاقه ، إنه يبقى حلماً مستحيلاً لايفتأ يصبو إليه ، ورحلة التنقيب عنه تأتى بمثابة رفض الواقع وعدم الإيمان بأن (عادل) قد مات ، بل تأتى محاولة ـ يائسة ـ تندمج فيها ذات الراوى بمثاله الهارب من قبضة الزمن بحيث يصيران أحياناً شخصية واحدة . يقول الراوى فى أحد المواقف التى يرتطم فيها بما حوله من زيف ودمامة :

« ... ولكنى ، حينما كنت قد بدأت أتبين الحقائق الجديدة ، وأكتشف كم التناقض الذى يسرى فى خضم الحياة من حولى ، كان الوقت قد فات ، وكانت أحلامى بالتمرد والحرية الخالصة قد جفت ينابيع ريها وانتعاشها ، ووجدت نفسى جزءا صغيراً من النظام ، مكبلاً بالمطالب التى لا مفر من توفيرها . والآن أرى من حولى أكثر من أب أدين له بالطاعة والولاء : الرؤساء فى العمل ، والزوجة فى البيت ، ومواضعات المجتمع الذى ارتضيت أن تستعبدنى عبر سلسلة من التنازلات المريبة قدمتها فى غفلة متعمدة خبيثة تحيزا لوهم الاستقرار ، فى حين تتضخم عقدة الإثم ثم تترسخ حتى تصير جزءاً من تكوينى الخاص ..

إن علاقتى بعادل لم تسلم من انعكاسات تلك العقدة الخبيثة وآثارها المزعجة .. فلكى أهرب من وخزات عقدة الإثم ، جعلت من ذكريات عادل وسيلة أداوى بها قروحى الداخلية .. » .

وعادل هذا إنسان مريض البدن إلى حد كبير (كما كان فاروق الخولى ـ بطل رواية (المهاجر) ـ مريضاً مرضاً خطيراً أودى بحياته فى ختام الرواية) ، ومع ذلك فإنه يمثل القوة ويتمثل فى ذهن الراوى رمزاً للخلاص .

هكذا نرى عادل حازماً باتراً عميق الرؤية ، وهو يسخر من صاحبه علىّ الماركسى معقباً على كلامه بقوله :

« مستحيل أن أفكر كما كان يفكر البشر خلال عشرينيات هذا القرن .. لقد انشطرت الذرة وأحدث انشطارها صدعاً رهيباً أصاب قلب الفلسفة الماركسية فى العمق ، وقد لايبقى من تلك الفلسفة غير بعض الإنجازات الاقتصادية والاجتماعية ولكنها محكوم عليها تاريخياً ـ وبمنطق الجدل نفسه ـ بانطفاء الجذوة والزوال .. » .

يواصل الراوى مهمة البحث عن أسباب موت عادل ، متسائلاً أحياناً عن أسباب كل هذا الاهتمام بموته ، دون أن يملك إجابة محددة . يعرف أيضاً شيئاً عن ساق عادل التى كسرت أثناء عمله بالباخرة ، والتعويض الذى تبدد ما بين سداد الديون ومواجهة أعباء الحياة من حوله . وإثر أزمة حادة لا تملك زوجه سوى أن تنقله إلى المستشفى « الميرى » ؛ فأين الأصحاب ومنهم من بلغ قمة الثراء ؟ لقد تخلوا عنه وتركوه يموت وحيداً غريباً ، برغم أنه بينهم .

هكذا كان اغتراب عادل مأساوياً تراجيدياً أشبه بمحنة أوديب فى فراره ـ اللامجدى ـ من قدره ، بينما كل خطوة يخطوها تدفعه أكثر فأكثر إلى نهايته المحتومة . أما « الراوى » ، فإنه فى فيض رومانسيته ينطلق عبر الحياة محملاً بهمومه التى ينوء تحت وطأتها ، وبنفسه الممزقة بين المثل والرغبة فى التصالح مع الحياة والشعور بعسر هذا التصالح . ومن ثم ، فإننا نجد عنده سلسلة من « الهروب » ، وعندما تعوزه الوسائل الواقعية يستعين بالخيال ، ومع اقتراب الصفحات الأخيرة من الرواية يصل إلى قرار مع ذاته ألا يطوى مسألة عادل كما فعل غيره من الصحاب القدامى ، ولو تأملنا طويلا هذا القرار فإننا نصل إلى رغبته الدفينة فى أن يكون هو نفسه « عادل »

آخر . وينطلق فى شتاء الإسكندرية تحت المطر ، وتتداخل الرؤى مع الواقع فى لحظة خصبة بالدلالات على الرغم من أنها تتمثل فى شكل لوحة « فانتازيا » :

« أخذ المطر يهطل فى غزارة . لقد ابتل شعرى ثم سترتى وسروالى ، وجرت قنوات رفيعة من الماء على قفاى ، وتسللت عبر فتحة القميص وانسلت إلى جسدى ، وسرعان ما انتشرت وطوقتنى . غرقت تماماً داخل ملابسى ، وهزتنى رجفة كتيار كهربى ، ولكنها بدلاً من أن تصعقنى راحت تأسرنى .. وسرى فى عروقى دفء متواتر ، وتغلغل فى قلبى انشراح أسطورى ..

فجأة قلت إنى حر ، وأن الطبيعة خمر ربانى ، فتجردت من ملابسى دفعة واحدة ، وصرت عارياً .. استقبلنى الموج عنيفاً هادراً ثم لم يلبث أن احتضننى بعشق . وسبحت حتى امتلأت نشاطاً وقوة ، فتهاديت إلى الشاطىء واستقمت فاتحا صدرى للريح العاصف ، أستنشق هواء ملحياً نظيفاً .. ووجدتنى أتدحرج فوق المروج الخضراء وأنا أقهقه فرحاً ، وأقطف عنبات مسكرة وألتهم حبات برقوق وبرتقال .. أصعد تلالا فوق تلال ، ومن ورائى ماشية ترعى فى سلام ، وأطفال يلعبون ، وعذارى ساحرات يتبسمن فى دلال ، وأثناء ارتقائى التلال ، كانت الأشجار ترسل أريجاً مفعماً بالخصوبة والطزاجة .. » .

و « الراوى » يمضى فى مثاليته المقهورة إلى أرملة عادل ، ويسألها عن « الأوراق الخاصة بالمرحوم » زاعماً لها ـ ولنفسه ـ أنه يريد أن يجمع قصائده ، وتأتى له

بالحقيبة التى تضم كل ما خلّف من أوراق ولكنه يجد الحقيبة خاوية ؛ لقد مزق عادل كراريسه ، وانتهى الأمر إلى الأبد ؟

إن هناك اتهاما قائما بأن محمود حنفى سوداوى النزعة ، وهى قضية لا علاقة لها البتة بقيمة الفن . وقديما سجل نقادنا كيف أن شعر حسان بن ثابت كان فى جاهليته أقوى منه فى إسلامه ، ونوهوا بشعر بشار وأبى نواس وأبى ربيعة برغم ما فى هذا الشعر من عهر ، وفى العصر الحديث تعلق القراء بروايات زولا وبشعر بودلير وبأعمال كافكا بالرغم من كل ما يغلفها من قتامة .

وبالنسبة لـ (حقيبة خاوية) فإن قتامتها قتامة إيجابية ، إن صح التعبير ، بل إن هذه « الإيجابية » تتحول فى نهاية الرواية إلى نوع من المباشرة ، وكأن المؤلف خشى ألا يستوعب القارئ طبيعة التجربة ودلالاتها فأراد أن يبلغها له (ألم نقل قبلا إن قالب هذه الرواية يقترب من التحقيق أو التقرير ، وإذن فإن السطور الأخيرة « تلخص » المضمون ، تسجل النتيجة) ؛ وها هو الراوى يتمتم ، وقد ضاع كل شيء : مات عادل . وبموته تحطم « المثال » وفقدت أوراقه التى كانت تمثل الرمز والروح ، ولكن الراوى الذى ينهار أمام وقع هذه الضربات المتلاحقة لا يلبث أن يفيق ليصرخ والستار ينزل فى الدقائق الأخيرة من المأساة ، فى السطور الأخيرة من الرواية :

« .. ووجدتنى ـ من جديد ـ أناشد الله فى خشوع أن يعفى أولادى من عذاب عصر عشناه . أليس كذلك ـ على أية حال ـ متسقا مع كل ما رويت ؟ أجل ، لقد وجدتنى أناشد الله بالفعل أن يعفى أولادى من مصير الفشل والإخفاق الذى أحاق بجيلى كله . ومع ذلك فلابد لى أن أعترف أن ذلك الإيمان الذى يبدو عنيدا ومغرقا فى التهافت ومريحا للنفس لم يعفنى فى لحظات تلت من استشراف الجنون » .

ولم يبق أمامنا إلا الرواية الثالثة القصيرة (يوم تستشرى الأساطير) ، وتقع فى نحو ستين صفحة (مزدانة برسوم للفنان عصمت داوستاشى ، تنطق فى بساطة فريدة بروح الرواية) ، وتحمل عنوانا ثانويا (مباشرا إلى حد كبير) يقول : سفر إخفاق العهد الحالى ! وتقول الصفحة الأولى من الرواية التى رسمت فى هيئة ورقة من مخطوطة ، زيادة فى إضفاء الجو الأسطورى :

«وقائع اليوم الأخير فى حياة كل من سالم وأمين ، اللذين ولدا على مشارف أربعينيات هذا القرن على أرض مصر المحروسة وجمعهما عبر الخمسينيات صبا عامر بالأحلام الخضراء ولكن الستينيات فرقتهما بعد أن أجهضت أحلامهما وأنزلت بهما عقابا على ذنب لم يقترفاه .

وهاهما يلتقيان بعد الشتات ـ بتدبير مصادفة هازلة ـ فينزع كل منهما ثوب واقعه المزرى فيشرعان معا فى سباحة وسط بحر الأساطير » .

وقد حظيت هذه الرواية بدراسة رصينة قدمها على الراعى بأستاذية سجل فيها أن محمود حنفى :

« كتب رواية هامة حقا ، من وجهة نظر المضمون والصنعة الروائية معاً ، فهو من ناحية الصنعة قد عاد مباشرة إلى أسلوب الحكاية البسيط ، الخالى من تعقيدات لا مبرر لها .. وجعل لها نبرة التحذير والزجر الشديد التى يستخدمها ذوو الرؤى حين يشعرون حتما

عليهم أن يوجهوا رسالة تحذيرية إلى بنى الإنسان من خطر كبير يوشك أن يحل بهم» .

أيذكر القارئ الرسالة الكامنة فى قلب رواية (المهاجر) ؟ أيذكر الصرخة التى تفجرت فى (حقيبة خاوية) ، خاصة فى نهايتها ؟ نحن إذن فى المسار نفسه مع الرواية الثالثة ، ولكن وفقاً لأى تشكيل فنى ؟ إن كاتب المقالة يستطيع أن يلح على أفكاره فيبسطها مرات ومرات ؛ أما الفنان فإنه قد ينطلق فى كثير من أعماله ، بل ربما فى جميع أعماله ، من منطلق واحد ، ولكن إبداعه يفقد نضارته لو كانت النصوص معادة مكرورة . فهل هذا هو الحال مع روايات محمود حنفى ؟

لا شك أن هناك تميزاً جوهرياً فى المعالجة بين (المهاجر) و (حقيبة خاوية) بالرغم من سيطرة روح الاغتراب على العملين معاً . وهذا ما يظهر جلياً أيضاً من خلال معايشة (يوم تستشرى الأساطير) التى يأتى استهلالها على تلك الصورة الجديدة القديمة معاً ، أو بمعنى آخر هى إحياء لإطار طريقة السرد القديمة ، بكل عفويتها وسذاجتها ؛ تلك السذاجة السحرية الشفيفة التى تفاعلت على نحو عضوى فريد مع « فحوى » (يوم تستشرى الأساطير) .

فحوى ؟ أى فحوى ؟ لو تأملنا فى « الموضوع » لقلنا إنه بسيط للغاية ، فهناك هذا اللقاء غير المدبر - وإنما هو لعبة من ألاعيب القدر - بين سالم الذى يمرق بسيارته وسط « الطريق عند المكس لينفذ إلى الطريق الضيق الذاهب إلى العجمى » وبين هذا المدعو « أمين » الذى تصدمه السيارة صدمة خفيفة ، ويهبط قائدها سالم ليفاجأ بأن الضحية - أمين - هو ذلك الصاحب القديم الذى غاب عنه فى زحمة الأحداث ؛ يتعانق الصديقان . ولايزال أسلوب القص القديم يهيمن على الرواية ، والأحداث تتوالى وفيها ما يذكر بأحداث الروايتين السابقتين ؛ فهنا نعرف أن (سالم) استمر فى دراسته حتى أنهى دراسته الجامعية ؛ أما (أمين) « فرفض تماماً استكمال دراسته » بعد الثانوية العامة (وهذا تماماً ما حدث للراوى فى (حقيبة خاوية) وما كان من موقف بطلها عادل) .

وتمضى الأحداث فى إيقاع عجيب لاهث ، تتوارى فيه التفصيلات ، وكأن المؤلف يريد أن يقول : ما جدوى التفصيلات إذا كان الجوهر مدعاة للدهشة ؟ (يلاحظ أن القصة القديمة تجنح عادة إلى إسقاط التفصيلات ؛ فالبطل طويل حلو التقاطيع وكفى ، والمرأة فاتنة ناعمة طويلة الشعر واسعة العينين وهذا كل ما هنالك) ويكون الوصول إلى ڤيلا سالم بمنطقة أبى يوسف الجرداء ، وفى أثناء ذلك نتعرف رحلة الاغتراب « الأوديسية » التى مر بها أمين فى عالم فقد القيم ؛ لقد سجن أمين فترة من الزمن بلا تهمة معينة وبلا تحقيق ، وقابل من الحياة ألواناً من المهانة والخداع حتى آل به الأمر إلى حالة من الشرود والتشرد والضياع ، فهل ينقذه سالم منها ؟ سالم ؟ لقد تحددت ملامحه منذ بداية الرواية :

« فعقب الهزيمة تزوج ابنة رجل كبير فى الدولة كان قد تعرف عليها أثناء فترة الدراسة وأخفق فى الارتباط بها بسبب وضعه الاجتماعى البسيط ، غير أنه فوجئ بها تعاود الاتصال به إثر محنة تعرضت لها وتشجعه على الزواج ، ولقد زينت له الأمر بشقة جاهزة ومفروشات فخيمة ووعود بعمل لائق يوفره له أبوها .. » .

واستناداً إلى هذه الزيجة أتيحت لسالم فرصة العمل بأحد بلدان البترول فى ميدان الاستشارات والهندسة ، حتى إذا ما عاد أصبح من الأثرياء ، فما المشكلة إذن ؟ المشكلة أن الرجل « مأزوم نفسياً » يضيق حتى النخاع بكل ما أحيط به من زيف ، لقد فقد متع « الطعام

والجنس وكسب المال » ولم يجد بديلاً ، وضاق ذرعا بالزوجة المخاتلة وبأبيها الذى لا يكف عن جعله مجرد دمية تجلب المال والمزيد من المال ثم لا شيء بعد ذلك . امتلأ سالم تقززاً من قيم « الهزيمة » التى وقع فى حبائلها هو نفسه ، ثم قاده طول التأمل فى ذاته إلى يقين بأن يهجر كل شيء ويمضى ؛ إلى أين ؟ لايعرف ، ولكننا نسمعه يردد بإصرار : « لا مفر من الرحيل » ، ويتعلق بأمين كى ينقذه ولا يتخلى عنه .

وتنتهى الرواية وسالم يضرم النار فى البيت الخلوى ـ ؟ ـ ثم يستقلان السيارة ، ويندفع سالم بها داخل الماء ليغمرها الموج وتهوى بمن فيها إلى العمق . وعلى غير عادة الحكاية الشعبية التقليدية فإن الخاتمة تأتى بكل هذا الفيض من الحزن والعدمية والضياع .

*

لقد أشرنا فى ثنايا حديثنا إلى عدد من الوشائج التى تربط بين الروايات الثلاث ، والتى يمكن إجمالها فى ارتكازها جميعاً على « بطل » واحد تدور حوله الرواية ، وتكون الشخصيات الأخرى قليلة الفاعلية أو بالأحرى لاتنهض إلا بدور مكمل فيها ، هكذا كان فاروق ، القوة المؤثرة الفعالة فى (المهاجر) ، كما كان عادل فى (حقيبة خاوية) و أمين فى (يوم تستشرى الأساطير) . وقد نصادف الشخصية ومكملها كما هو الحال مع الراوى فى (حقيبة خاوية) وسالم فى (يوم تستشرى ..) وكأن للشخصية « قريناً » من نوع خاص ، فالراوى يتخذ من عادل مثلاً أعلى وسالم يستمد القوة على اتخاذ القرار من خلال اتصاله بشخصية أمين .

ونحن لا نملك عن هذه الشخصيات إلا قدراً محدوداً للغاية من السمات الخارجية . والمواقف لا تدفع محمود حنفى لأن ينساق وراء الإغراءات الأسلوبية أو الانسياق للأشكال الروائية التقليدية التى تجسم معالم الشخصيات وتولى « الأتموسفير » مساحة كبيرة . ولاغرابة بعد ذلك أن جاءت كل رواياته قصيرة نسبياً ، بل إن (يوم تستشرى ..) توشك أن تكون قصة قصيرة طالت قليلاً ـ كما هو الحال مع (قنديل أم هاشم) أو (دماء وطين) .

وتأتى مساحة الزمان والمكان متسقة مع النقطة السابقة ، وإذا كان من الصعب الجزم بالزمن الذى تستغرقه أحداث (المهاجر) ، فإنه على كل حال ، يبدو محدوداً ، وهو قصير بشكل واضح فى (حقيبة خاوية) ويصل فى (يوم تستشرى ..) إلى إطار الليلة الواحدة . وإذا كانت الرواية الأولى تنقلنا من القاهرة إلى الإسكندرية ، فإن الرواية الثانية تتحرك فيها الأحداث ما بين أحياء كليوباترة وبحرى فقط من الإسكندرية ، أما الرواية الثالثة فإنها برمتها تدور فى مكان ضيق للغاية لايجاوز تلك البقعة المهجورة من الصحراء .

وقد استعمل محمود حنفى فى نسيجه الروائى لغة فصيحة ، بسيطة وواضحة ، تغللها غلالة من الشاعرية غير المفتعلة :

« .. هذه هى الإسكندرية التى أعرفها : البحر والأفق والريح الغاضبة ونفحات الشمس بعد سيل من المطر . لكن الإسكندرية لها وجه آخر يخدش حيائى فأفر هارباً منه ، هو البيوت المتداعية العائمة فى برك الوحل والمياه العطنة وأكوام الزبالة والأطفال متسخى الوجوه والثياب .. أرتعد وأنزوى وأنكسر فى داخلى وأخاف ، أهرع إلى بيتى أتحصن بنظافته وزخرفة توزيع الأثاث فيه ، أضم أولادى إلى صدرى المرتجف ، أحميهم وأحتمى بهم من عدو شرس لا أستبينه ولا أجرؤ على التصدى للكشف عنه .. » .

ولعل أبرز ما فى الروايات الثلاث ذلك العناق الحميم بين الواقع والخيال ، والذى أضفى عليها طابع الجدة والحيوية والإثارة ، وتمكن المؤلف من خلال استغلال هذا العنصر أن يكشف عن أغوار نفوس أبطاله (المجروحين التعساء الضائعين فى رحلة الحياة) وأن يكسر رتابة الترتيب الزمنى للوقائع ، ويفجر طاقات الأحلام والتمرد والجموح المقهور .

وهذا المزج بين الواقع والخيال له درجات وأنماط ؛ ففى (المهاجر) ينساب المونولوج الداخلى هنا وهناك مشبعاً بذبذبات تحمل حيناً الاضطرابات والتردد وتداخل الرؤى ، وتحمل حيناً آخر بوح الذات ، وهو يلتقى مع تلك القوة الخفية الخلاقة التى تدفع بنا عبر دروب لانملك إلا أن نمضى فيها سواء رضينا أم أبينا :

« لا شك ولا يقين ، لا أمل ولا يأس ، الحرية مطلبى والحرية هى الموت . لقد كان محالا أن أجد معنى للضربات التى تلقيتها فاشتهيت الموت فى ظلال الحرية .. إنها تبدو فى أصفى صورها عندما لا يتبقى غير يقينى بالموت » .

وهناك كذلك فى (حقيبة خاوية) مشهد المطر الذى يهطل بغزارة و« الراوى » الذى يمضى تحته وقد تغلغل فى قلبه « انشراح أسطورى » ، وراح يتجرد من ثيابه وهو يندفع وسط الموج ويتدحرج فوق المروج الخضراء وهو يقطف حبات العنب والبرقوق والبرتقال ، فيتحول المشهد إلى « مطهر » كامل يفضى به إلى « الفردوس » ، وما ذلك إلا من نبع لحظة اشتهت فيها النفس أن تعانق الخلاص وتنفلت الروح من أسر القيود ، ولكن النشوة الطاغية لم تكن إلا وليدة الهرب من الواقع ، والغمامات البيضاء يعقبها زئير الأعاصير واندلاع الزوابع ، و« الجحيم » الذى نفر منه كامن فى صميمنا :

« تمدد الزمن ، ثم انداح ، ودوى انفجار هائل أعقبته زخات نارية كثيفة توزعت على كل حجرات الشقة ، ثم ساد السكون بغتة ، فقمت أتخبط فى ضباب دخان الطلقات . عند مدخل الشقة وبديلاً عن الباب الذى تحطم ، اصطف جمع من المخلوقات الشائهة يتأبطون رشاشات سوداء . صحت كالمجنون ، جريت متعثراً عبر الحجرات . كانت المخلوقات الشائهة تسد منفذ الشقة تماماً . إنما عثرت على أولادى متكومين يرتجفان .. تكومت معهما بسطت ذراعى المرتعشتين فوق كتفيهما ، ومضيت أنتحب كما النساء .. » .

لكن خط الفانتازيا وامتزاج الخيال بالواقع يبلغ ذروته فى (يوم تستشرى الأساطير) ليجسم فى صورة حاسمة أبعاد الاغتراب المأساوى الذى « استشرى » فى الرواية . ومن المواقف ذات الدلالة حوار أمين مع « الصوت » ، حوار الفنان المخلص لفنه مع صوت العصر الذى يلهث بالماديات والجشع ، وتعلو النبرة حتى يزأر الغضب فى صدر أمين فيقوم ويهدم كل شىء حوله : « الأثاث والمفروشات والنوافذ والمنافذ والجدران ... حتى تحول البيت إلى مجرد هيكل من الأعمدة المثبتة على أساسها الراسخ فى الأرض » ، ثم يعود فيبنيه من جديد .

لم يكن هذا الهدم ، بطبيعة الحال ، إلا ما تمنى أمين أن يقوم به ، ولم تكن زوج سالم ومن معها فريقاً من « السحالى والضفادع والجرذان » ولم تكن لهذه الزوج أنياب مدببة زرقاء « بارزة من فكيها المنفرجين متأهبة لغرز السم » فيه ، بل إن النهاية العنيفة للرواية تحتمل تفسيرات تخرجها عن الصورة المادية الواقعية التى تبدو للوهلة الأولى صارخة زاعقة ، لبيت يضرم فيه النار وسيارة تندفع وسط الموج ونهاية كئيبة معتمة تقول :

« كان البيت قد تقوض تماماً ، وتصاعدت منه ألسنة النيران وسط دخان أسود . بينما تناثرت من حوله السحالي والضفادع والفئران التي كانت قد غادرت سياراتها وشيكاً ، ووقفت عاجزة عن فعل أي شيء » .

وهذا الكسر للواقع تجسمه ظواهر عديدة : الأحلام ، وأحلام اليقظة والاتكاء على الرموز ، وهي رموز بسيطة كما رأينا . وروايات محمود حنفي كلها ، وبالرغم من أجوائها المعقدة المركبة ، روايات بسيطة تعتمد على بناء فني واضح المعالم ، و« التكنيك » يمتزج فيه التشكيل الأوروبي (بأنماطه االكثيرة) مع الأساليب العربية الشرقية . وهذا المزج يأتي مستساغاً متماسكاً ، متميزاً بطابع خاص من الحدة والحيوية والعمق .

ولا شك أن هناك روافد شتى أسهمت في صياغة هذه الأعمال ، على أن الكشف عنها جميعاً يحتاج إلى التقصي التفصيلي . ومع ذلك ، فمن السهل إماطة اللثام عن بعض منها في هذا الحديث المجمل ، ويمكن ـ على وجه خاص ـ التنبيه إلى بعض قرائن تعبيرية في (يوم تستشرى الأساطير) تربط بينها وبين بعض تعبيرات « توراتية » ، فعلاوة على استهلالها العجيب ـ وقد مر ـ نلمح مثل هذه الجمل :

« وكان يوم التقيا أن هبت الريح وقصف الرعد وانهمر مطر غزير من السماء ... » .

ولا شك أن محمود حنفي قرأ جيداً في علم النفس وترسم في أناة أبعاد شخصياته الرئيسية ، ولكن هذا التفهم لا يأتي مباشراً ، ولا يعوق مسيرة نمو الأحداث وقد تبلغ به المهارة حداً يجعل الإنسان يتساءل : أي الدلالات يعني هذا الموقف ؟ ما الذي تريد أن تقوله هذه العبارة ؟ فهناك على سبيل المثال موقف الراوي في (حقيبة خاوية) وهو يواجه نفسه بحثاً عن سر الاهتمام الجارف برغبته في معرفة كيف مات عادل :

« ها أنا ذا قد تعريت أمام نفسي دفعة واحدة ، ودون مقاومة تذكر : مخلوق مشوه ضعيف تأسره الاهتمامات الضيقة » .

ثم تأتي موجة تالية يرى فيها أن موت عادل يأتي تكفيراً عن الخطيئة التي أصبحت تسيطر على الناس جميعاً ، فهو صورة من التكفير المسيحي الذي يجعل من موت المسيح فداء لخطايا البشر ، وهكذا ننتقل من الخاص والنسبي إلى الرؤية المطلقة ، ويتحول الراوي ـ مجهول الاسم ـ إلى التعبير العام عن الإنسان الذي لم يعثر على ذاته ، بينما يتحول عادل إلى المثال أو النموذج المقصود في واقعنا ، ولا ينضح بتأثير مباشر لعمل ما من الأعمال الروائية الكبيرة مثل (أوليس) لجيمس جويس أو (المحاكمة) لكافكا أو (الغريب) لألبير كامو .

وهناك محاولة للدكتور السعيد الورقي في كتابه (اتجاهات الرواية العربية المعاصرة) تسعى للربط بين روايات محمود حنفي وظواهر التمرد الوجودي ، واعتبر أنه تبنى في روايته (المهاجر) :

« مقولة المتمرد الوجودي من خلال شخصية فاروق الخولي . لقد عاش فاروق الخولي كما رأينا وجوده على ما عنده فقط بلا ضعف في عالم بلا مستقبل ، ولذلك لم يأبه لشيء إيماناً منه بأنه لا شيء يبقى بعدك . فالحياة حرب ، والحرب كما يقول كامي لا يمكن إلغاؤها ولابد أن نعيشها أو نموت بسببها » .

بل إنه اعتبر بطل رواية (المهاجر) « صورة أخرى من مرسو كامو » أي بطل (الغريب) .

ولهـذا الرأى وجاهتـه من بعض الوجـوه ، والحق أن بطل (المهاجر) وجودى فى جانب من سلوكه ، لكن هذا ـ فيما نزعم ـ مجرد وجه من وجوه هذه الشخصية المركبة . إن الوجودية فى صميمها سلوك فردى يناهض العالم ولا يشغل صاحبه إلا بأزمة ذاته وأبطال محمود حنفى ليسوا على هذا المنوال . وإذا كان أبطال رواياته الثلاث قد ماتوا : فاروق الخولى فى (المهاجر) ، عادل فى (حقيبة خاوية) وسالم وأمين فى (يوم تستشرى الأساطير) ، فإن لهم جميعاً هذه المواقف التى تتوارى فيها الذات أو بالأحرى تعيش مشكلات الآخرين وتتفاعل إيجابياً مع ما يحيط بها من أحداث .

إن هذه الرحلة فى روايات محمود حنفى قد طالت شيئاً ما ، والحق أن كاتب هذه السطور يترك القلم على مضض ؛ فمازال يتشوف إلى مزيد من المعايشة لأعمال هذا الروائى السكندرى المبدع الذى يغمس مداد قلمه فى دمه ، ويتجلى فى رواياته وهج الفكر وصدق المعالجة والبراعة فى خلق الأحداث والشخصيات والمواقف والصور .

●





"الأقلف"

بين الرواية والسيرة الغيرية

عبدالله خليفة يمضي في روايته لتحقيق الذات بأبعاد رمزية ورصد لسيرة الزمان والمكان في بعديهما المحلي والكوني.

بقلم: د. صابر محمود الحباشة
(البحرين)

لعلّ الرواية الخليجية، التي شهدت انطلاقة محتشمة ومتأخرة قياسا إلى قسيمتها في الشام ومصر، قد بدأت تفرز حالة من النضج والعنفوان نجدها خصوصا في بعض الأعمال التي تجاوزت مرحلة التجريب والتردد والارتجال. ولعل القارئ يمكنه - بيسر - أن يسم رواية "الأقلف" للكاتب البحريني عبد الله خليفة بسمة النضج الفنّي، نظرا إلى احتوائها على عناصر الرواية الفنية المكتملة... ولعل ثراء الرواية قد أغرى بعض النقاد بدراستها اعتمادا على شتى المناهج والنظريات السردية والنفسية والواقعية... غير أنّ تناولنا لهذا الأثر الروائي سيتركز على ثلاثة محاور:

- أولا: البطل الروائيّ.
- ثانيا: الشخصيات القصصية، ملامحها ورموزها والعلاقات بينها.
- ثالثا: بعض الأبعاد الدلالية والقضايا الحضارية التي يطرحها هذا النص الروائي.

من اليسير إطلاق وصف "الوجودي" على بطل رواية "الأقلف"، فهو يعيش تمزّقا وصراعا مريرا في مستويات عديدة: إذ إنّه مهدّد في كيانه ومنبوذ في علاقاته الاجتماعية ومجهول الهويّة... فكأنّ جميع الظروف قد تحالفت ضدّه ليظلّ متمزّقا بين الرغبة في العيش كحدّ أدنى وبين تحقيق الكرامة الإنسانية، كسقف أعلى لمساعيه في صدّ العداوات المتراكمة والموجهّة ضدّه.

البطل الوجودي

لعلّه من اليسير إطلاق وصف "الوجودي" على بطل رواية "الأقلف"، فهو يعيش تمزّقا وصراعا مريرا في مستويات عديدة، إذ إنّه مهدّد في كيانه ومنبوذ في علاقاته الاجتماعية ومجهول الهويّة... فكأنّ جميع الظروف قد تحالفت ضدّه ليظلّ متمزّقا بين الرغبة في العيش كحدّ أدنى وبين تحقيق الكرامة الإنسانية، كسقف أعلى لمساعيه في صدّ العداوات المتراكمة والموجهّة ضدّه.

وتمضي الرواية في رحلة البحث عن تحقيق الذات عبر العمل والعلم... غير أنّ البطل وإن افتقد لذاكرة قريبة تشدّ أزره وتزرعه كنبتة أليفة في تربة النصّ / المجتمع، فإنّ الراوي قد أيّده بقرائن تلمّح إلى احتوائه على أواصر نسب إنسانية موغلة في الثقافة النصيّة العريقة.

إذ تتّحد في يحيى بطل رواية "الأقلف" مشابه عديدة بشخصيات قصصية أو تاريخية مركوزة في الذاكرة الجمعية، فهل يمكن أن نقول إنّه أقرب شبها بحيّ بن يقظان بطل القصة التي ألّفها الفيلسوف ابن طفيل(ت٥٨١هـ) في القرن السادس للهجرة، ومواطن الشبه بينهما كثيرة:

- وقوعه في منزلة بين الحيوان والإنسان

- تربيته تربية ناقصة من جهة العجوز المربية الخرساء، إذ اكتسب اللغة من عند الناس العرضيين الذين احتكّ بهم.

- حصول نقلة بينه وبين هذه الوضعية المزرية باتصاله بالعلم والمعرفة وتعلّمه...

فإذا كان هذا الأقلف يذكرنا ببعض الشخصيات التاريخية والقصصية المعروفة، فإنّ السؤال يطرح، ما المقصد الذي رمى إليه الروائي باتخاذه بطله على هذه الشاكلة؟

وما هي الأبعاد الرمزية التي جعلت مسيرة البطل تنتقل وفق هذه المغامرة المغرقة في الواقعية المرّة، التي لا تعدو أن تكون – في ما نحسب – سيرة المكان والإنسان معا في بعديهما المحلّي والكونيّ. إنّه تجسيد شعري (وإن قام على شعرية المفارقة ووظّف جمالية

القبح، فنحن لا نشعر عندما يصف الراوي البطل وهو يفتش في القمامة عما به يسد رمقه، باشمئزاز بقدر ما نشعر بالتعاطف معه، وهو الذي تخلى عنه المجتمع ورماه في حضيض السفالة نسبا وحسبا، وهو بعد صبيّ لا يفقه، فهو ضحية بامتياز) غير أنّ هذا التوصيف وإن جرى في الرواية مجرى تشخيص سيرة فردية، فإنه ينفتح على سيرة المكان باعتباره فضاء تحول جذريا من نسق البداوة والفقر والبؤس، إلى الحضارة والغنى والرفاه، بفعل طفرة نفطية لم تمهله طويلا إذ اكتسحت المنطقة دون منطق، وألقت بالماضي في كهف التاريخ المظلم.

فإن كان الهيكل العام لسيرورة البطل في "الأقلف" يوحي بهذه والعذرية والخروج من دائرة الثقافة وما تحمله من تعمّل وتصنّع ومكر، فإنّ التثاقف الحضاري الذي ألقى بظلاله عبر النص متمثلا في التبشير وما صوره الراوي من عمليات إغاثة وعلاج تقوم بها الإرسالية الأمريكية في الفضاء، لم يقم على تصادم بل كان يؤدي إلى سدّ النقص في البيئة المحلّية المفتقرة إلى أدنى مرافق العيش الكريم.

إنّ "الأقلف" ليس تسمية مجانية ليحيى، بل هو استعارة كبرى، تدلّ على خروجه عن إطار الثقافة الجمعية التي تسطّر سلوك أفراد المجتمع وتضع

"الأقلف" ليس تسمية مجانية ليحيى، بل هو استعارة كبرى، تدلّ على خروجه عن إطار الثقافة الجمعية التي تسطّر سلوك أفراد المجتمع وتضع أختامها على أجسادهم، كما تنقش مسلّماتها على عقولهم ووجدانهم.

أختامها على أجسادهم، كما تنقش مسلّماتها على عقولهم ووجدانهم. فكأنّ هذا الأقلف قد حُكم عليه بأن يبقى خارج سور الانتماء، لأنّه لم يجتز قانون العبور – بالمعنى الأنثروبولوجي للعبارة – الذي يخوّل له حقّ الانتساب إلى المجموعة، بما أنّه لم يخضع لطقس الختان. ويتحوّل طقس الختان من الدلالة الأنثروبولوجية العامّة، إلى استعارة المروق وفقدان الهوية بالمعنى الثقافي والمسخ الحضاري، ضمن هذه الرواية... فكأنّ يحيى بافتقاره لما يتفاخر به العرب، وهو النسب الرفيع، وبعدم امتلاكه من مقوّمات الانتساب إلى الغرب سوى كونه أغرل كذكورهم أو أزرق العينين، يمثّل الشخصية الفاقدة للهويّة الواضحة ولعلّه – بوجه من الوجوه – رمز بدائيّ لتهافت العرب على ما عند الغرب دون تمييز بين الغثّ والسمين ودون وضع معايير للأخذ والاقتباس...

بل لعلّ سمة التمزّق التي تخصّ

نفسية يحيى هي التي تحرّك الأحداث من توتّر إلى آخر، فقد انبنى وجوده على أصل مبتور، وانخدع بصداقة تبيّن هشاشتها مع إسحاق، أمّا حبّه لميري فلعلّه كان في أغلب الأحيان من طرف واحد، إذ سرعان ما تصدّه عندما تشعر ميري بخروجها عن المهمّة التي جاءت من أجلها، ورغم وعيها بالتناقض الذي تتسم به وضعيتها: "... شابة .. اختارت الرهبنة وعلاج المرضى في المناطق النائية .. وتخلّت عن الاحتفالات والبهجة والمدن العامرة .." كما تقول عن نفسها فإنّه بقي وفيّا لحبّها رغم ما ينتابه من إحساس بالقهر والألم : " أحسّ بالقهر والألم لخواء يديه، ولتاريخه الضحل المعدم، وكأنّه أداة للتجارب الدينية، وليس للمحبّة والعشرة. هل يستطيع أن يدفع ثمن الحبّ تضحية ومعرفة؟ هو ليس سوى فأر تجربة ما في مسارها. أمّا أن يكون بؤرة في هذا العالم المنير، فهذا محال، وليس له سوى الحلم..!" فأزمة البطل سببها الرئيس هذه الحبيبة المفارقة وما يرومه يحيى من حبّ مستحيل معها، فكأنّ تنصّره إنّما كان ليكون حظيّا عندها، والحال أنّ ما أوهمته أو توهّمه هو من تلقاء نفسه به من حبّ إنّما هو طُعم لتتقرّب الراهبة المرضة الشابة بتنصيره إلى الربّ زُلفى!

العلاقات بين الشخصيات

لمّا كان يحيى هو الشخصية الرئيسية في "الأقلف" فقد درسنا علاقات الشخصيات بالنسبة إليه هو باعتباره محور الرواية والمحدّد لضروب العلاقة: مساعدة أو عرقلة، وقد ضربنا الذكر صفحا عن دراسة أنواع الشخصيات في حدّ ذاتها باعتبارها فردية أو جماعية، حرصا على الاختصار.

وقد انبنت بين يحيى وسائر شخصيات الرواية علاقات متنوعة، يمكن حصرها في ما يلي:

١) يحيى + إسحاق: مجرد اختيار اسم "إسحاق"، يدلّ على التشاكل والتجانس بين الشخصيتين من حيث الانتماء الطبقي وقد اشتركا في بداية السيرورة القصصية، فلم يقتصر التحول الاجتماعي على البطل بل على صديقه الذي ساعده في الأوقات العصيبة بل كان هو الجسر الذي نقله من حياة البؤس إلى حياة الرفاه. لذلك من اليسير الحديث عن علاقة مساعدة تربط إسحاق بيحيى وهذا ما جعل الراوي يكافئ هذه الشخصية المساعدة بأن جعلها قريبة من البطل.

ولكن هذه العلاقة تشهد انقلابا رهيبا، حيث يصفه بالمغرور . فهذا الصديق يعود إلى التطابق مع موقف المجموعة عندما تعلّق الأمر بإعلان يحيى تنصّره. بل لعله ليس محض جناس ناقص بين اسمه "إسحاق"

والفعل "تسحق" الذي جاء على لسانه إذ قال:

"- سترون الآن .. كيف تُسحق هذه الكنيسة .. المرتدّ سيُقتل .. اشهدوا المعجزة الإلهية!"

٢) يحيى + العجوز: الخرساء هي بمثابة المرضعة والمربية للبطل، فإن حرمتها الطبيعة من ان تكون أم يحيى البيولوجية فإنها بتربيتها لهقد ارتقت إلى مصاف الأمومة، فهي الممثلة بامتياز لطبقة المحرومين المهمشين وعاهتها خير مجسد لهذا الدور الذي يريد الراوي أن يجعلها متقمصة له، وهو دور انفلات الإنسان من درك الحيوانية توقا إلى تحقيق إنسانية لا تكتفي بحدّ النطق، فقد لا يكون الإنسان – بحرف التاج – هو الحيوان الناطق دائما، فقد يكون أخرس، ومع ذلك يستحقّ ألاّ نصادر إنسانيته!

٣) يحيى + ميري: ملائكة الرحمة المنقذة القادمة من وراء البحار، الملتزمة بتعاليم دينها المتفانية في عملها ممرضة تساعد هؤلاء المساكين، لم يكن لقاؤها بيحيى عاديا فقد أثر فيها تأثيرا جعلها تساعده في أن يتحوّل تحوّلا جذريا ينقله من النقيض إلى النقيض. وهذا التعاطف الذي أبدته معه، لا يمكن أن نعدّه رومنسيا محضا، بل لعله أقرب إلى رحلة معكوسة يقوم بها الشمال المؤنث إلى الجنوب المذكر، إذا ما استحضرنا "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح. فالتعرّف والتعارف لم يقفا عند حدود أداء الواجب الإنساني نحو محتاج إليه، بل تعدّى ذلك إلى ضرب من الودّ والمحبة التي تسمو عن الغريزة المحضة وإن جاءت في تعارض مع العُرف الذي انتهك بهذه العلاقة انتهاكا مزدوجا:

- الانتهاك الأول أن الممرضات المبشرات قيّضن حياتهن لخدمة دينهنّ ولمساعدة عائلاتهن ولا حقّ لهنّ - وهنّ يباشرن العمل- في حياة شخصية (وقد قامت جين زميلة ميري بهذا الضرب من الانتهاك عندما ربطت علاقة بتوم وهو مهندس في شركة نفط).

- الانتهاك الثاني أنّ ميري ربطت علاقة غير متكافئة مع هذا "الأمّيّ"...

ميري تلك التي "إذا كانت أعطت أصابعها إلى جراح المرضى، فقد أعطت روحها لهذا الشاب رفيق رحله الحقيقةهل هي رسالة أم قنبلة؟ حبّ أم وجع؟!".

وتشهد علاقة يحيى بميري دفقا جديدا بعد رحلة مشتركة نتج عنها ولادة طفل، وهو ما جعل العلاقة تتخلص من الرومنسية إلى الاحتكاك الجسديّ لا في الخيال بل في الواقع، باغتنام فرصة الانفراد عند ذهاب الحاج سلمان لملء صفيحة البنزين.

وتحفل الرواية بتصوير إمبرياليّ للآخر العربي في عيون الغربيين: فهو وثنيّ، متخلّف، يسيء معاملة المرأة، ، مريض، عاطفيّ بمعنى أنّه غير عقلاني...

ويبدو أنّ هذه الصورة الكولونيالية المكرّسة لا تخرج عمّا تعوّدنا عليه في الخطاب الفنّي والإعلامي لذوي العقلية الاستعمارية من الغرب، خصوصا وأنّ الحقبة الزمنية التي تغطّيها الرواية – وهي حقبة الانتداب – تسمح بمثل هذا التنميط. وبالمقابل يظهر الغربيّ رمز الحضارة والأناقة والعلم والعقلانية والتنوير...

ويبدو أنّ هذه الثنائية الضدّيّة، لم تحضر في النصّ إلاّ ليتخذها القارئ محجّة إلى تدبّر سبل تخليص العالمين الغربي والشرقي من آثار هذه النظرة الدونية المبنية على مسبقات أيديولوجية تصبّ في خانة المركزية التي بدأت تدكّها أنساق التفكير والعيش في السياق العولميّ الجديد، بكلّ ما فيه من تغيير للبنى الاقتصادية ولنظم العيش ولمؤسسات المجتمع باختلاف أنواعها وأشكالها.

وبالمقابل فإنّ صورة الآخر الغربي عند العرب هي كذلك صورة مشوهة تلخّص في الكفر وإباحة المحرّمات، وإن اتصلت النظرة بالناحية الحضارية، بدا نوع من الشعور بالدونية تجاه هذا الغرب الغازي الاستعماري، ولكنه الجميل، المتعلم، صاحب التكنولوجيا المتطورة... إنّ المفارقة بين ما يراه المسلمون عن أنفسهم من كونهم مصداق الآية: " كنتم خير أمّة اخرجت للناس...الآية" وما يرونه بأمّ عينهم من ضعفهم وتفوّق الغرب عليهم، هي التي انشأت حالة التمزّق التي مثّلها يحيى، بما هو رمز التطلع إلى الانعتاق من قيود الماضي، نحو التحرر، ولكن يبدو أنّ الخيار الانقلابي الارتدادي الذي سار فيه لم يكلّل بالنجاح.

إنّ الثقافة السائدة هي التي تقرأ الواقع وتفكك شفرته بما لديها من وسائل التأويل وأدوات القراءة. فالثقافة الشعبية التي يسيطر عليها الإيمان بالخوارق تستدعي دائما الكائنات الغيبية وتحتاج إلى تدخلها "لنصرة" حق سليب أو لمعاقبة "كفر صُراح"، ويظل المتشبّعون بتلك الثقافة عاجزين دائما عن الخروج عن سلبيتهم.

تونس

الفكر
العدد رقم 3
1 ديسمبر 1961

الالتـزام واللا التزام في الادب العـربي الحـديث

بقلم بدر شاكر السيـاب

ـ 1 ـ الادب عـامـــة :

ليس موضوع الالتزام واللا التزام فى الادب بصورة عامة وفى الشعر بصورة خصة بالمـوضوع الجديد • لقـد عرفـه القـدماء وان عـرفوه تحت اسمين آخرين غير الالتزام واللا التزام ، وبحـدة أخف من الحـدة التي اخـذتهـا الـدعـوة الى الالتزام • و لانعـدو الحـق اذا قلنـا ان نصيب « الالتـزام » القديم من الانسانية والشمول اكثر من نصيب الالتزام الذى نعرفه اليوم • كن الشعر ــ وبالتالى الادب بكل فنونه ــ ينقسم الى ادب موضوعى ــ وهو ما يقابل الادب الملتزم ــ والى ادب ذاتي ــ وهو ما يقابل الادب غير الملتزم •

والحق ان كبار الشعراء ظلوا ــ حتى اواخــر القرن السابع عشر ــ ادبـاء ملتزمين اى موضوعيين وفي وسعنا ان نعدد من الاسماء ما يثبت ذلـك ابتـداء بهوميروس وصوفوكليس واسخيلوس من الاغريق فمروا بشكسبير وجونسون وراسين وكورنى وامرىء القيس وطرفه بن العبد والمتنبي وكثير من الآخرين • اما الشعر العربى فلم يعرف الدعوة الى الالتزام او التملص منه الا فى فترة متاخرة كان النقاد العرب القدامى يقسمون الشعر الى ابــواب او « فنون » كالغــزل والحماسة والمديح والهجاء والرثاء وسواها • ولم يكونوا ليفضلون اى « فن » من هذه الفنون على سواه • ان الشاعر العربى نشأ ــ اول ما نشأ ــ ملتزما دون ان يدعوه احد الى ذلك • واذا كان الشعر الجاهلي او لما وصلنا من الشعر العربى القديم فقد كان الشاعر الجاهلي لسان القبيلة ، تغضب فيعبر عن غضبها ، وتحزن فيصور حزنها ، وتتقاعس اذ يعتدى عليها فيثير الحماس فى نفوس ابنائها ويدعوهم الى الثار والدفاع عن كرامتهم • على انه لم يكن كهفا اصم يردد ما يتناهى اليه من اصوات ، وان كانت عواطفه مشدودة الى عواطف قبيلته • كان يحكم عقله ووجدانه فيما يعرض له من امور ، فحين شبت الحرب الطاحنة بين عبس وذبيان وطغت قعقعة السلاح على صوت العقل فما يسمع • ارتفع صوت الشاعر زهير بن ابى سلمى يشجب الحرب ويبــارك السلام الــذى كان قــد حــل لتــوه :

وما الحرب الا ما علمتم وذقتمو
وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة
وتضر اذا ضريتموها فتضرم
فتعرككم عرك الرحى بثقالها
وتلقح عشارا ثم تنجب فتتئم

وحين جاء الاسلام فرض الدين الجديد الالتزام على شعرائه ضمنا وان لم يأمر بذلك صراحة • فقد اصبح الشاعر المسلم – والدين في اول جدته – يرى حرجا في التغزل باخته المسلمة او في هجو اخيه المسلم او في التعالي بنسبه على انسابه الآخرين • فصار لزاما عليه ان يسخر فنه الى الدعوة الجديدة ، يمدح الرسول ويصف حروبه ويهجو اعاديه • لذلك اصاب الشعر في صدر الاسلام ذلك الركود الذى اصاب الادب الروسى بعد الثورة البلشفية ، حين فرضت الدولة على الادباء مواضيع بذاتها بل ووضعت لهم مخططات ادبية وطلبت اليهم ان يبعثوا الحياة فيها •• وبعثوا فيها لا حياة وانما ما يمكن ان تبعثه الآلة في الدمية الميكانيكية من حركة • غير ان حدة الوازع الدينى ما لبث ان خفت ، واصحاب ابناء المدن رغدا من الحياة ونعيما في العيش فانطلقوا يفسقون ويمجنون واذا شعراء كعمر بن ابى ربيعة وغزله المتهتك وكالاخطل وخمرياته وكجرير والفرزدق وما دار بينهما من هجاء مقذع يظهرون في المدن العربية الجديدة ، واصيب سكان البوادى بخيبة امل شديدة وحرمان من نعم الحياة •• فاذا هم متقشفون زاهدون ، واذا شعراؤهم يعبرون عن حرمانهم من المناصب والنعم والثروات عن طريق الغزل العذرى الذى ما فيه غير التوجع والتشكى وسكب الدموع • غير ان الشعر العربى لم يعدم شعراء يؤيدون هذا الفريق السياسى او ذاك : الامويين او الهاشميين، ويعبرون عنميولهم السياسية بشعر يستحق ان يوضع في المرتبة الاولى من مراتب الشعر السياسى •

ورغم ما قد يبدو لاول وهلة من استقلال شخصية الشاعر العربى في العصر العباسى وانصرافه الى التعبير عن شؤونه الخاصة ، لم يكن ابو نواس ولا العباس بن الاحنف ولا مسلم بن الوليد كل الشعراء العباسيين• والحق ان هؤلاء الشعراء خرجوا عن خط الشعر العربى ، اى عن موضوعيته والتزامه ، لانهم كانوا كلهم او جلهم على الاقل من الاقطاب الفكريين للحركة الشعوبية التى تقمصت صورا شتى : فهى المنادية بانصاف الفقير والغاء الفروق بينه وبين من هم احسن منه حالا • وباباحة النساء بين رجال المجتمع دون تفريق ، تارة ، والمنادية تارة اخرى

بان : « لا فضل لعربى على عجمى الا بالتقوى » او بان الفرس كانوا اصحاب حضارة ومدنية ولم يكن العرب الا بدوا ارباب شويهة وبعير . وقد امتدت هذه الحركة الشعوبية ــ بكل وجوهها : السياسية والفكرية والدينية ــ الى العصر الحاضر . فقام شاعر يدعى انه شاعر « التقدمية » فى العراق يخاطب القوميين من ابناء العراق مفتخرا عليهم بسلمان الفارسى ... ويقول :

سلمان اشرف من ابيكم كعبة
وعصام ما عرف الجدود عصام

لقد ظل الشاعر العربى فى العصر العباسى يسلك ذات النهج الذى سلكه الشعراء العرب من قبله غير خاص عواطفه الذاتية الا بالنزر اليسير ، ومفتعلا التعبير عنها فى اغلب الاحايين ، ابو تمام والمتنبى والمعرى هم خير من يمثلون هذا الاتجاه الموضوعى للشعر العربى فى العصر العباسى .

وفى عصر الانحطاط الفكرى ، اصبح هم الشاعر العربى ان ياتى بالجناس او الطباق المستظرف ، وان يكتب قصائد ذات قواف مستعصية ليثبت براعته اللفظية لا اكثر . هذه الفترة من تاريخ الشعر العربى تشبه الى حد ما الفترة التى مر بها الشعر الانكليزى فى اواخر القرن السابع عشر الى اواخر القرن الثامن عشر حيث ظهرت تباشير الحركة الرومانتيكية على يد توماس غراى وكوبر وسواهما . وما لبث الشعر العربى ان شق عنه قشور البذرة التى كانت تخبئه دفينا تحت الارض . ولاح فى سمائه شعراء كالبارودى وحفنى ناصف ، لم يختلفوا فى وجهتهم الشعرية عن الاتجاه العام للشعر العربى ، كانوا شعراء « ملتزمين » الى اقصى حدود الالتزام التى كان يمكن ان توجد فى تلك الحقبة التاريخية .

واستعاد الشعر العربى على يد احمد شوقى كامل رونقة السابق واتجاهه الموضوعى . ما كانت لتمر من مناسبة قومية او تقام من حفلة وطنية الا وارتفع صوت شوقى وصوت حافظ وصوت خليل مطران مجلجلا فيها .

قد يعترض معترض فيقول : اترى فى تحول الشعر العربى الى شعر مناسبات استعادة لاتجاهه الموضوعى . ولرد هذا الاعتراض يجدر بنا أن ندرس تلك الحقبة التاريخية وندرس اتجاهاتها السياسية والاجتماعية . ولا يتسع مجال هذه المحاضرة الى اكثر من اشارة عابرة الى بعض تلك الظروف . لم يكن الشعر ولا حتى السياسة قد نزلت الى الصعيد الشعبى بعد واذا صح ما يقال من ان الشاعر الملتزم قد شد اعصابه الى اعصاب الجماهير فراحت حركة طفيفة من هذه

تثير رجات عنيفة فى اعصاب الشاعر ، فيما كانت اعصاب الجماهير لتتحرك ان لم يحركها هزة من الطبقات العليا او الطبقة الوسطى بتعبير اصح • ولم يكن فى وسع الشاعر ان ينتظر رجة الوحى من انتفاض للجماهير وحركة لها • كان الشاعر هو الذى يحرك الجماهير وما كانت الجماهير لتحرك الشاعر • وكانت الاحتفالات التى تقام فى المناسبات الوطنية تهيىء للشاعر الفرصة المناسبة لـ « امتياح » المشاعر من اعماق نفسه ، كما يمتاح الزارع الماء من بئر ارتوازية تحفر له • كان عليه ان يمتاحه فلم يكن ليتدفق كما يتدفق من نبع غزير •

وفى اواخر ايام شوقى ظهرت فى عالم الشعر العربى حركة جديدة ، لقد تأثر شعراء تلك الحركة بما قرأوه من الشعر الرومانتيكى الانكليزى والفرنسى الغرامى منه وشعر الطبيعة والشعر الذى يعبر عن خوالج نفس الشاعر من حزن وفرح وشك او ايمان ويأس او امل • لعل اولئك الشعراء (ونستطيع تسميتهم شعراء مجلة ابولو) لم يطلعوا – او لم يعجبهم على الاقل – من شعر شللر الا على القبرة والسيرنادا الهندية ودعوة ولم يطلعوا على آثاره الاخرى الاكثر اهمية او لم تعجبهم على الاقل ، من بروميثوس طليقا الى ثورة الاسلام كما لم يقرأوا – او لم تعجبهم – قصائد بايرون التى غنى فيها كفاح اوروبا الثائرة من اجل حريتها • اما الموضوعية التى عرفوها فهى موضوعية الشاعر احمد زكى ابى شادى رائد تلك الحركة وأبيها التى سماها « بالشعر التصويرى » حيث كان يؤلف قصيدة عن كل لوحة او صورة مرسومة تعجبه • غير ان شعر بعض من اولئك الشعراء لم يخل من بعض المشاعر الوطنية والقومية والشعبية • ولم تستطع تلك الحركة الشعرية الاستمرار فى عزلتها عن الاحداث السياسية والوطنية التى كانت تجرى من حولهم فى الوطن العربى • فما لبثت مجلة ابولو ان احتجبت وما لبث شعراؤها ان تفرقوا • ورغم النجاح الذى صادفه بعضهم – من حيث الشهرة او الحظوة عند النساء – فقد طمحوا فى أواخر ايامهم الى ان يحلوا محل شوقى، شاعر المنابر والحفلات والمناسبات الوطنية • حتى ان الشاعر المصرى على محمود طه اصدر ديوانا جمع فيه قصائد تختلف عن بقية شعره ، من حيث المواضيع والاتجاهات هو (شرق وغرب) الذى صور فيه بعض البطولات العربية والاسلامية • واصدر محمود حسن اسماعيل ديوانا سماه « الملك » قصره على مدح فاروق ملك مصر السابق •

وحين قويت الحركة الشيوعية فى الوطن العربى فى اعقاب الحرب العالمية الثانية وصار فى وسع الشيوعيين ان يصدروا مجلاتهم فى عدد من العواصم

العربيه • كمجله الفجر الجديد التى كانت تصدر فى القاهرة ومجله ام درمان التى كانت تصدر فى الخرطوم ومجله الطريق التى كانت تصدر فى بيروت وبعض المجلات والصحف العراقيه التى لم تكن احداها لتعمر طويلا •• فى ذلك الحين ظهرت نغمة جديدة كان الشيوعيون عازفيها ، تلك النغمه • هى الفن للفن او الفن للمجتمع • واصبح فى وسع الشيوعيين بجماهيرهم الواسعة المهيئه اكفها للتصفيق وصحافتهم التى كانت تمولها مصادر مجهولـة ـ او معلومـة بأحرى ـ ان يرفعوا اى شعرور او متأدب ينضوى تحت لوائهم او يجاريهم على الاقل الى مرتبة ما كان ليصلها حتى نهاية حياته ، لو لم يرفعوه اليها • بل ان بعض الشعراء المبدعين بحق ، لم يستطيعوا الصمود امام ذلك الاغراء الشيوعى فانحرفوا مع التيار الاحمر ، مضحين بفنهم وانسانيتهم وبكل ما يحرص الاديب عليه • من اولئك الشعراء الشاعر اللبنانى المبدع المرحوم الياس ابو شبكة والشاعر العربى ـ المصرى آنذاك ـ عبد القادر القطر ـ والشاعر الفلسطينى ابو سلمى وآخرون وآخرون •

لقد بسط الشيوعيون مسألة الالتزام وعدمه او مسألة الفن للفن ـ بما فى ذلك الادب ـ والفن للمجتمع تبسيطا اخفى جوهر القضية بل ومسخ معنى الادب الملتزم او الادب للمجتمع او الادب الواقعى •

فى عام 1945 وكنت عضوا فى الحزب الشيوعى العراقى دفع الى الحزب بكتاب مؤلف باللغة الانكليزية عنوانه « الماركسية والفن » ، لقد طرح مؤلف الكتاب مسألة الفن للفن او الفن للمجتمع ، بالشكل الآتى :

كتب المؤلف الشيوعى :

« يقول دعاة الفن للفن : اذا رسمت بيضة او بيضات فى عش ، ثم نجحت فى تلوين ما رسمت •• فذلك يكفى • المهم ان تنجح فى رسم ما تريد رسمه وفى تلوينه »

ويرد المؤلف الشيوعى على ما زعم من حجة دعاة الفن للفن • اننا نقول لهؤلاء اذا كان المهم هو ان تنجح فى رسم ما تريد رسمه وفى تلوينه فلماذا لا ترسم، بدلا من العش والبيضة ، عائلة كادحة يبكى اطفالها مـن الجـوع ، وتنجح فى رسمها وفى تلوينها ؟

ولما كان موضوع المحاضرة هو الالتزام واللا التـزام فى الشعر وليس فى الفن بصورة عامة ، أرى من الافضل ان اتكلم عن الموقف الشيوعى من الشعر الملتزم او الشعر الجماهيرى او النضالى كما يسمونه •

تعتقد الشيوعية ان ليس هناك من فلسفة صحيحـة غير الفلسفـة الماديـة الديالكتيكية وان ليس هناك من حلول صحيحة ، لاية مشكلة ، غير الحلول

الشيوعية · وعلى هذا الاساس يحرم على الشاعر الشيوعى – او اى شاعر يريد ان يرضى الشيوعيون عنه ـ الاتيان باية فكرة غير مستمدة من الفلسفة الشيوعية او الاتيان باى حل غير الحلول الشيوعية التى تقررها كتب ماركس وانكلز ولينين وستالين بصورة عامة وتقرر تفاصيلها وجزئياتهـا منشورات الحـزب الشيوعى فى بلد معين ·

اليكم ابياتا من قصيدة كتبها شاعر شيوعى عراقى عن القضية الفلسطينية ، قبل ان يتخذ الاتحاد السوفياتى موقفه المعلوم منها :

فلسطـين لـــك المـجـد
وللمجـــد فلسطـــين
مـن الشـرق الى الغـرب
تحـيـيـــك المـلايـــين

∴

على مهلك يـا شيخ الولايـات على مهلك
ذر الذرة واستعمل لنا الذرة من عقلـك

الى آخر هذا النظم الركيك الذى لم يستطع ان يرتفع حتى الى مستوى الشعر الردىء · وللشاعر ذاته بيت حظى بدوى من التصفيق والهتاف قل ان يحظى به بيت شعر · يقول من قصيدة له القاها بمناسبة ذكرى الوثبة ـ وهو الاسم الذى اطلقه الشيوعيون العراقيون وتبناه بقية ابنـاء الشعب على مظاهـرات الشعب العراقى التى احبطت معاهـدة بـور تسموت واسقطت حكومـة صالح جبـر عـــام 1947 :

فالعـراق الحـر فى وثـبـتـه
يحسن الوثبـة صيفـا وشتـاء

ولم يقتصر الشيوعيون العرب فى تطبيق مقاييسهم الماركسية على الشعر العربى المعاصر ، بل تعدى بهم الامر ذلك الى الرجوع الى الشعر والادب العربيين القديمين وتطبيق مقاييس الواقعية الماركسية والادب النضالى عليهما ·

كنا ذات مرة مجتمعين فى حلقة شيوعية ادبية ، حين اخذ اديب شيوعى يهاجم شكسبير ويصفه بشاعر «الرجعية والاقطاع» المتحدث عن الملوك والامراء والقواد لا عن العمال والفلاحين · وحين احتججت بان شكسبير مات حتى قبل ان يولـد كارل ماركس ، اجـابنى بان هنـاك الكثيرين من الشعراء والادبـاء

«التقدميين» الذين جاؤوا قبل ماركس، ولماذا نأخذ على هذا الشيوعي العراقي موقفه هذا وقد وقفت صحيفة الديلي ووركر ـ جريدة الحزب الشيوعي البريطاني هذا الموقف ذاته من شكسبير ، وهاجمته لانه لم يعبر عن مصالح البروليتاريا واماانيها .

وحين رفع الشيوعيون شعار السلام العالمي راح الادباء والمتأدبون منهم ينقبون في الادب العربي القديم عما قيل في شجب الحرب والدعوة الى السلام. وكتب اديب شيوعي عراقي ، يسمونه اديبا كبيرا ، مقالا عن المتنبي وقصيدته في شعب بوان ، جاعلا نقطة انطلاق بيت المتنبي :

يقول بشعب بوان حصاني
امن هذا يسار الى الطعان

وخلص من هذا الى القول الى ان المتنبي كان مروج حرب بينما كان حصانه نصيرا للسلام . ورغم انني كنت شيوعيا آنذاك فقد علقت على مقالته قائلا بان حصان المتنبي قد وقع على نداء استوكهولم بحافره .

ازاء هذه الحملة الشيوعية العنيفة ، لم يستطع اغلب الشعراء العرب صمودا فراحوا يكتبون شعرا نضاليا على نمط ما يكتب الشيوعيون واصبح الفرق الوحيد بين الشعراء الشيوعيين وبين اغلب الشعراء الملتزمين من غير الشيوعيين هو اختلافهم في بعض الكلمات التي يستعملونها. فبينما يردد الشاعر الشيوعي كلمات « السلام » و « الكادحين » و « الراية الحمراء » ، يردد الشاعر غير الشيوعي كلمات « العروبة » و « الجهاد » و « المجاهدين » .

على ان كلمة « التزام » لم تستعمل في النقد العربي بمفهومها الحالي ، الا بعد ان استعملها جان بول سارتر . وجاءت دعوة سارتر هذه الحجة لغير الشيوعيين بان الادب الواقعي والادب الملتزم ليسا وقفا على الشيوعيين . وكان الشيوعيون قد قطعوا السبيل على النقاد غير الشيوعيين حين ادعوا بكل شاعر او اديب مكافح ، غنى الحرية والعدالة وتحدث عن البؤس والفقر . فادعوا مثلا بالشاعر الاسباني لوركا بل واوشكوا ان يدعوا بالشاعر الانكليزي كولردج .

ان الدعوة السارترية والنكبات التي اصابت العرب من النكبة الفلسطينية حتى الحرب الجزائرية الراهنة ازالت الفروق بين نوعين من الادب الملتزم بصورة عامة والشعر الملتزم بصورة خاصة : الشيوعي وغير الشيوعي . ان قيام الاحزاب في البلدان العربية وما يؤدي اليه قيامها من اجتماعات ومهرجانات ومظاهرات قد شجع الشعر المنبري ، شعر المناسبات .

ولعل استفحال خطر الشعر المنبرى كان من جملة العوامل التى ادت الى ميلاد حركة الشعر الحر واشتدادها . لكن الشعر الحر لم يسلم من استغلال الشيوعية والاتجاهات الحزبية الاخرى له . بل انه سهل الطريق على كثير من المتشاعرين الذين راحوا يرصفون كلمات معينة مما يحويه قاموس الشيوعية السياسى والاقتصادى ، ويلتقطون الشعارات التى يهتف بها المتظاهرون او التى ينقشونها على شعاراتهم ثم يؤلفون من كل ذلك شيئا يسمونه شعرا نضاليا ، وما هو بالشعر ولا بالنضالى ، باية حال من الاحوال .

وفى وسع من يريد الشواهد على ذلك الرجوع الى دواوين الشعر الشيوعية التى صدرت فى الفترة الاخيرة ولعل ديوان عبد الوهاب البياتى المسمى « كلمات لا تموت » آخر ما صدر من تلك الدواوين .

ولا بدلنا ، فى هذا المجال ، من الاشارة الى ما كان للشاعر الانكليزى الكبير ت . س . اليوت وخاصة فى قصيدته « الارض الخراب » من اثر كبير على الشعر الملتزم فى الادب العربى الحديث ، الشيوعى منه وغير الشيوعى ، والردىء منه والجيد على السواء .

لعلى لا اغالى اذا قلت ان المدنية الاوروبية الحديثة لم تهج هجاء اعنف ولا اعمق من الهجاء الذى وجهه ت . س . اليوت اليها فى قصيدته «الارض الخراب» على كثرة ما هجا الادباء والشعراء الشيوعيون الجانب الراسمالى من المدنية الاوروبية المعاصرة . وقد لقيت « الارض الخراب » من اهتمام النقاد ودراساتهم ما لم تلقه اية قصيدة اخرى . ان الشيوعيين يعتبرون كل شاعر يهجو المدنية الحديثة لاسباب غير اسبابهم ، ومنطلقا من وجهة نظر غير وجهة نظرهم ، عدوا تجب محاربته ، ولم يال الشيوعيون جهدا فى محاربته . بل ان مجلة « ساينس اند سوسيتى » الشيوعية الاميركية نشرت مقالا عن ت . س . اليوت . نفت فيه عنه حتى صفة الناظم المجيد فى نظمه .

غير ان الشيوعيين مصابون ، وخاصة فى الناحية الثقافية ، بعقدة الشعور بالنقص ، وان شعراءهم - ليشعرون فى قرارة انفسهم - بالتضاؤل امام جبروت الشعر الاليوتى . وقالوا لانفسهم ، ان تكتيك اليوت هو العظيم اما افكاره فرجعية ، استعمارية . وعلى هذا اخذوا يقلدون تكتيك ت . س . اليوت مبدلين محتواه بمحتوى « تقدمى » كما يسمونه .

لست ادرى اذا كان الشعراء الشيوعيون فى الغرب قد نجحوا فى تقليد اليوت او لم ينجحوا . اما الشعراء الشيوعيون العرب ، فقد قرأوا اليوت دون

ان يفهموه . كل ما عرفوه عنه انه يضمن قصائده ابياتا لشعراء آخرين فرنسيين او المان او انكليز. اما ما الذي يختفي وراء ذلك التضمين من عمق، وما في ورود ذلك التضمين في موضع معين من تناقض يقصده الشاعر مع النص السابق له او اللاحق . فذلك ما لم يفهموه . عرفوا عنه انه يضمن شعره ابياتا لشعراء آخرين وانه يستعمل اللجهة الشعبية احيانا . وانه قد يلتقط حديثا سمعه في مقهى ، او حوارا سمعه في الشارع ، فقلدوه في ذلك . فاصبحت قصائدهم كانها جلباب متسول مرقع برقع مختلفة الالوان . هنا بيت يتحدث عن الربيع والخضرة وبعده مقطع من اغنية شعبية عن موت الكلاب من الجوع وبعده هتاف التقطه الشاعر من مظاهرة الى آخر هذا الخلط العجيب .

لكن هناك فئة اخرى من الشعراء العرب الشباب قرات اليوم وفهمته وتأثرت بروحه وتكتيكه على السواء لقد رأى هؤلاء الشعراء في « الارض الخراب » اعنف هجاء للمجتمع الراسمالي يتضاءل ازاءه كل ما هجاه به الشعراء الشيوعيون رغم ما في هجائهم من اقذاع وحقد ، ورأوا فيها ، من جهة اخرى ، هجاء للمجتمعات التي تخلت عن القيم الانسانية الحقة ، القيم الدينية الرفيعة وهو هجاء ينطبق لا على المجتمع الراسمالي وحده وانما ينطبق على المجتمع الاشتراكي — في الدول الشيوعية — ايضا . بل وينطبق الى حد ما على المجتمعات المريضة المتخلفة ومنها المجتمع العربي . لقد رأوا كيف استطاع شاعر غربي ان يفيد من رموزهم ، كرمز تموز واوزيريس فنبههم الى امر كانوا عنه غافلين .

وساعدت الظروف السياسية التي كانت البلدان العربية تمر بها ، حيث الارهاب الفكري وانعدام الحرية الى اللجوء الى الرمز ، يعبرون بواسطته عن تذمرهم من اوضاع بلادهم السياسية والاجتماعية على السواء وعن املهم في انبعاث جديد ينتشلها من موتها . هؤلاء الشعراء ملتزمون ايضا لكنهم يختلفون عن الشعراء الشيوعيين — وكلهم ملتزمون طبعا — في ان الالتزام الشيوعي مفروض على الشاعر من الخارج ، اما التزام هؤلاء الشعراء فنابع من داخلهم . وهم لا يتخلون عن الفن ولا يهبطون بشعرهم عن اعلى مستوى يستطيع كل شاعر منهم بلوغه ، في سبيل ان يفهمهم المناضل شخنوب ار الرفيق حسن الركاع او عجرش الزبال .

وتعرضت هذه الفئة من الشعراء الملتزمين التزاما حقا ، الى هجوم من اليمين واليسار على السواء فهي في نظر اليسار فئة تخدم مصالح البرجوازية والامبريالية ولا تفكر بالجماهير . وهي في نظر اليمين المتطرف ، فئة تحاول تحطيم الشعر العربي بالخروج عن اوزانه وطرائق نظمه المتوارثة مدفوعة الى ذلك بدوافع شتى

اعظمها ما يغدقه عليها الاستعمار من مال ، وآملها ضعف ادواتهم الشعرية وقلة حصيلتهم من الالمام بالادب العربى القديم ٠

انه لامر مؤسف حقا الا يبلغ الشعر العربى المعاصر مستوى الواقعية كما عرفها الشاعر الانكليزى الكبير والناقد المبدع الموهوب ستيفن سبندر فى محاضرة له عنوانها « الواقعية والفن » ٠ وخلاصة تعريفه ذاك هو أن الواقعية الحقة هى تلك التى تمكن الشاعر او الفنان من تحليل مجتمعه تحليلا يحوى اكبر قدر ممكن من الحقائق ٠ ولا يهم ، بعد ذاك ، من اية وجهة نظر انطلق ٠ ولكن الحد الذى بلغه الشعراء التموزيون ـ فى الشعر العربى الحـديث ، كان يبشر بمستقبل لامع لهم او للشعراء الذين سيسيرون على آثارهم على الاقل ٠

لكن يبدو ان الشعراء التموزين اصيبوا بخيبة امل ٠ فاقلعوا عن الالتزام كانهم اتفقوا على ذلك ، وان لم يتفقوا ٠ يبدو هذا الاقلاع عن الالتزام والانصراف الى المشاكل الذاتية والشخصية بل وحتى افتعالها ، فى الآثار الاخيرة لاولئك الشعراء ٠ يتضح لنا ذلك فى ديوان يوسف الخال الاخير « قصائد فى الاربعين » وفى قصائد صلاح عبد الصبور الاخيرة ، وفى الديوان المخطوط الذى يضم آخر ما كتبه ادونيس وارى ذلك فى نفسى انا شخصيـا ، فكاننى تخمت مـن الالتزام فانا اتفلت منه ٠

ولا اغالى اذا قلت ان نهاية الالتزام الحق فى الشعر العربى المعاصر ستكون حين ينتهى هؤلاء الشعراء منه ٠

اما من هو المسؤول عما اصابهم اهى مجتمعاتهم ام حكوماتهم ام الاوساط الادبية المختلفة فذلك مـا نتركـه للمـؤرخين الذيـن سيكون لديهم الكثير مما يقولون ٠

ولعل ما يعاب به الادب العربى ، غلبة الشعر على فنون الادب الاخرى ٠ ما زال الشاعر يحظى بالمكانة الاولى بين ادباء العرب ٠٠ وما زال كل اديب عربى سواء أكان كاتب قصة ام مقالة ام كان ناقدا ، يطمح ان يصبح شاعرا او يتمنى ذلك فى قرارة قلبه على الاقل ٠ وعلى هذا الاساس فان المقاييس السائدة فى الشعر فرضت نفسها على فنون الادب الاخرى ٠ ما جدوى كتابة قصة او رواية عن عواطف النفوس مـن حب وبغض وحسد فى حين يكتب شوقى وحـافظ والرصافى قصائدهم عن دنشواى ، وعن الدستور ٠

لهذا كله كان الاتجاه الواقعى فى القصة اول ما عرفه الادب العربى منذ اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ٠

فى تلك الفترة كان لا بد من ظهور رواية (زينب) للدكتور محمـد حسين هيكل التى استمد وقائعها من المجتمع الفلاحى · ولم يكن بد من ان يصدر طه حسين « الايام » مدونا فيه ذكريات طفولته فى الريف المصرى ومجتمـع الفلاحين ، ثم « دعاء الكروان » ··

حتى حركة الترجمة تاثرت بالذوق الادبى الذى كان سائدا آنـذاك · لقد وجد حافظ ابراهيم انه يؤدى واجبا شبيها بالواجب الذى يؤديـه حين يكتب الشعر ، اذا هو ترجم رواية فكتور هوغو (البؤساء) فاضطلع بترجمتها بالرغم من عدم تضلعه باللغة الفرنسية · اما محمود تيمور وهو من رواد القصة القصيرة فى الادب العربى الحديث ، فهو تلميذ أمين للكاتب الفرنسى غى دى موباسان ، وبلغ محمود تيمور ذروة التمسك بالواقع والالتزام فى روايته (كليوباطره) فى خان الخليلى التى انحـدر الحوار فيها الى مستوى التعليقات السياسية على الوضع العالمى والصراع بين الدول الديموقراطية والمحور · لكنه لم ينج من التأثر بالاتجاه الرومانتيكى كما يفهمه اكثر الادباء العرب فى كثير من آثاره · ان الرومانتيكية تعنى لدى اغلبية الادباء العرب وقرائهم التحدث عن البحث والجمال والطبيعة ولا شىء اكثر ·

يقول رئيف خورى فى كتابه (الفكر العربى الحديث) متحدثـا عن تلـك الواقعية المبكرة « ان ادباء العرب ومفكريهم وجدوا انفسهم امـام قيم ومثـل ومعقولات جديدة شاعت على الالسنة والاقلام ابان الثورة الفرنسية وتناقلتها الافواه والقراطيس فى الشرق العربى ، فقد طفق الناس يتحدثون عن الوطن والوطنية والامة والقومية والحرية والمساواة والحقوق الوطنية كنتيجة لتشبع اعلام الفكر العربى بمبادىء الثورة الفرنسية امثال أمين الريحانى واديب اسحاق حيث وجدوا فى تلك المبادىء ضالتهم وعرفوا فيها الدواء الناجع لادواء الشرق المزمنة · »

لكن الاتجاه الواقعى فى القصة سرعان ما اندحر امام الاتجاه الرومانتيكى الذى يمكننا القول بان مصطفى لطفى المنفلوطى كان رائده الاول او من اوائل رواده على الاقل ·

وظل الاتجاهان الواقعى والرومانتيكى فى القصة متعايشين دون ان يظهر من اى الاتجاهين اثر شامخ حتى طلع نجيب محفوظ بروايته الرائعـة (خـان الخليلى) التى كانت فاتحة عهد فى القصة الواقعية الرائعة ·

وفى خلال تلك الفترة لم تخل المكتبات العربية ولا الصحف من قصص واقعية

على الطريقة الشيوعية امثال قصص ذو النون ايوب ورواياته ، او من ترجمات للقصص والروايات الشيوعية كرواية « الام » لمكسيم غوركى التى تعاون على ترجمتها عدد من شيوعيى العراق عام 1934 ، وحوالى ذلك ٠

لقد سمى اديب شيوعى آخر ذوالنونايوب ب (المقاص) مشتقا الكلمة المزج بين المقالة والقصة ٠ ورغم ان مقاييس الادب الشيوعى ترى فى القصة والرواية ارقى الفنون الادبية ، متحمسة لها اكثر حماسها للقصيدة او المسرحية لسهولة نشر الافكار الشيوعية عن طريقهما لم يستطع ذلك المفهوم ان يلقى رواجا فى المجتمعات العربية ٠ ذلك ان الطبقة الكادحة وهى العمود الفقرى لكل حركة شيوعية اشد طبقات المجتمعات العربية جهلا ٠ ان تسعة وتسعين بالمائة من الفلاحين والعمال العرب اميون ، ولا يمكن ان يقرأوا قصة او رواية فتتسرب المفاهيم الشيوعية الى انفسهم عن طريقها ٠ كما ان من الصعب على المنظم الحزبى او رئيس الخلية الشيوعية ان يقرأ رواية « الام » لمكسيم غوركى مثلا ، على اعضاء خليته ٠

اما الشعر فامره ايسر ٠ فى وسع الشاعر الشيوعى ان يلقى قصيدته فى المحلات والاجتماعات، وفى وسع المنظم الحزبىاو رئيسالخلية الشيوعية انيتلو قصيدة « جماهيرية » على رفاقه فى اجتماع حزبى او جلسة حزبية ٠

واذا خضع كثير من الشعراء الشيوعيين لمقاييس النقد الشيوعى فان اشباح دستويفسكى وجيمس جويس وفولكنر ظلت هى المسيطرة على نفس القصاص الشيوعىوهو يكتب اقصوصته او روايته ٠ نجد ذلك واضحا للغاية فى انتاج القصاص العراقى عبد الملك نورى ، المحسوب على الشيوعيين ٠ انه يؤكد ، اغلب الاحيان ، على اهمية المونولوج الداخلى وتهاويل اللاوعى ٠ ولعل هذا من بين الاسباب التى ادت الى عدم صعود نجمه فى فلك الادباء الشيوعيين العرب ٠

وحين ارتقى مد الحركات الشيوعية فى البلاد العربية ، فى اعقاب الحرب العالمية الثانية ، عمت جو الادب العربى موجة من القصص الواقعى او « الملتزم » واذا ما تذكرنا الطريقة الشيوعية فى كتابة القصة القصيرة او الرواية ، ادركنا اى نوع من القصص والروايات هو الذى عم وساد ٠ لعل انجح ما صدر من تلك القصص والروايات ذات الطابع اليسارى ، بل هو انجح بالفعل ، كتاب « المعذبون فى الارض » للدكتور طه حسين والقصص التى نشرها مارون عبود فى مجلة الطريق الشيوعية فى لبنان ٠

وما لبث جـان بول سارتر ان اطلق دعوته الى الالتزام فوجدت تلك الدعوة صدى لا فى اوساط الادب الشيوعى ـ الذى هو ملتزم منذ البدء ـ وحسب وانما فى اوساط الادب القومى ايضا • فكثرة القصص التى تتحـدث عن النكبـة الفلسطينية وعن كفاح الجزائر • ان احسن ما كتب فى هذا الموضوع دون منازع هو قصتان قصيرتان كتبتهما السيدة سميرة عزام ، الاديبة الفلسطينية ونشرتا فى مجموعتها «••• وقصص اخـرى» وتليهما فى الجـودة بعض القصص التى كتبها الدكتور عبد السلام العجيلى ، حول موضوع فلسطين ذاته •

اما الروايات التقدمية الملتزمة فلعل « قصر الشوق » للكاتب العربى الكبير الاستاذ نجيب محفوظ احسن ما صدر منها • وقرأت ، وسمعت كثيرا من الثناء على رواية الفها الاستاذ مطاع صفدى « من ادباء الاقليم الشمالى من الجمهورية العربية المتحدة وسماها « جيل القدر » لكننى لم اقرأ الروايـة ذاتهـا غير انى سمعته من ناحية اخرى يهاجم على تلك الرواية من قبل بعض الفئات الحزبية •

هذا عن القصة • اما عن المقالة فلم يرتفع الى مستوى الادب الا القليل من المقالات الملتزمة • ولعل مقالات عمر فاخورى ـ وهو شيوعى ـ من احسنها • ويجب ان لا ننسى بعض المقالات التى كتبها الدكتور طه حسين وعالج فيها كثيرا من الامور السياسيـة والاجتماعيـة •

ولم يعرف العرب المسرحية الملتزمة التى ترتفع الى مرتبة الادب • لقد الف الشيوعيون كثيرا من المسرحيات « الملتزمة » حسب مفهومهم للالتزام ـ لكنهم كتبوها باللغة العامية •

هذا هو الادب العربى الحديث فى التزامه وعدم التزامه • يحتل الشعر مكان الصدارة منه وتقف المسرحية فى المؤخرة • فيه نوعان من الالتزام : الالتزام الشيوعى وكلكم تعرفون ما هو « الالتـزام » عنـد الشيوعيين • اولى بهم ان يسموه « الزاما » والالتزام القومى الحزبى وهو لا يختلف عن الالتزام الشيوعى الا فى بعض التفاصيل • ثم الالتزام اللاشيوعى اللاحزبى ، النابع من نفوس الادباء لقد قدم ادباء هذه الفئة نماذج رائعة من الادب الملتزم لكنهم اندحروا فى المجتمع الذى يسيطر عليه التعصب الحزبى الى حد الجنون •

V تراثيات

الألفية الوردية

أرجوزة في تفسير الأحلام

نظم عمر بن الوردي

الألفية الوردية
أرجوزة في تفسير الأحلام
نظم عمر بن الوردي

تحقيق: عبد الحميد العلوجي

الناظم: حياته وآثاره

هو أبو حفص، زين الدين، عمر بن مظفر بن عمر بن محمد بن أبي الفوارس ابن الوردي المعزي الكندي. ولد في معرة النعمان (بسورية) عام 691 هـ/ 1292م، وتوفي في حلب عام 749هـ / 1349م. اشتهر في الموروث العربي أديبًا، فقيهاً، لغوياً، مؤرخًا، نحويًا. واستقام عند علاء الدين الموصلي- في إحدى اجازاته- علامة الأنام، وأفقه الشعراء، وأشعر الفقهاء. ورسخ شعره، في ميزان الشيخ جلال الدين السيوطي، على الذروة العليا والطبقة القصوى، فكان- كما قال تاج الدين السبكي- أحلى من السكّر المكرر، وأغلى قيمة من الجوهر.. بل هو، في مذهب صلاح الدين الصفدي، أسحر من عيون الغيد، وأبهى من الوجنات ذات التوريد. ومن نظمه:

لاتقصد القاضي إذا أدبرت ... دنياك واقصد من جواد كريم

كيف يرجّى الرزق منْ عند مَنْ ... يفتى بأن الفلس مال عظيم

درس ابن الوردي في معرة النعمان وحماة ودمشق وحلب، وقرأ على شرف الدين البارزي وغيره، وحدّث عنه أبو اليسر ابن الصائغ الدمشقي. وكانت الرواية عنه غزيرة. وقد ارتبط بعلاقة ثقافية مع قدوة حلب الشيخ العابد محمد نبهان الجبريني المتوفى سنة744هـ/ 1343م.. أكد بقوله:

وكنت إذا قابلت جبرين زائراً ... يكون لقلبي بالمقابلة الجبر

كما كانت بينه وبين صلاح الدين الصفدي مناقضات شعرية لطيفة استقرت في كتاب (ألحان السواجع).

ويشير مؤرخوه إلى أنه ناب من القضاء، بحلب، في شبابه عن الشيخ شمس الدين محمد بن النقيب زمنًا قصيراً، ثم عزل نفسه، وحلف لايلي القضاء إثر حلم رآه.. ليقف حياته على النتاج العلمي والتصنيف في فروع المعرفة. وكان من حصائل هذا الموقف البارع أن يخلّف للأجيال التصانيف الآتية:

1- أبكار الأفكار في مشكل الأخبار (كما في هدية العارفين).

2- الألفية الوردية في التعبير (كذا في كشف الظنون، وقد سمّاها الزركلي في الإعلام: ألفية في تعبير الأحلام، وورد عنوانها في الموسوعة العربية الميسرة: تفسير الأحلام.. وأشار إلى أنها طبعت عدة مرات في القاهرة. ويبدو أن هذه الطبعات قد صدرت في أواخر القرن التاسع عشر، فأصبحت أثراً نادراً يصعب الإهتداء إليه، وأنني بالرغم من حرصي على قراءة إحدى طبعاتها لم يحالفني التوفيق- حتى بعد التفتيش المثابر في مكتباتنا المعروفة- في العثورعلى مايتقع غلتي.. وهذه الخيبة هي التي حملتني على النهوض بإخراج نص سليم من هذا الأثر النفيس، اعتماداً على نسختين خطيتين منه، في دار صدام للمخطوطات، إحدهما برقم 32863 وهي ناقصة تقع في 19 ورقة.والأخرى برقم 1/ 10528كاملة تقع 32ورقة ومن المؤسف أن أجد الاثنتين سقيمتين، فقد شاء الناسخان، عن جهل فاضح، أن يهادنا الخلل في ترتيب الأبيات، ولم يتورع أحدهما عن تقديم العجز على الصدر، والإنفراد ببعض الأبيات عن الآخر الذي سها عنها.. إضافة إلى التصحيف والحذف والتحريف والخطأ النحوي. وفي مواجهة هذه الآفات حاولت أن أستخرج مالعلّه يصلح نصاً مقبولاً.

3- بحور الشعر (كما في الموسوعة العربية الميسرة).

4- البهجة الوردية في نظم الحاوي- من فروع الشافعية (كما في هدية العارفين والموسوعة العربية الميسرة، وجاء عنوانها في در الحبب بصورة: بهجة الحاوي).

والمعروف أن الحاوي الصغير في الفروع من تصنيف نجم الدين عبد الغفار بن عبد الكريم القزويني المتوفي سنة 665 هـ (كما في الذيل على كشف الظنون). والمشهور أن البهجة الوردية منظومة تقع في خمسة آلاف بيت من الرجز، وقد نهضت مطبعة الحلبي في القاهرة بطبعها سنة 1330 هـ. وحظيت (البهجة) باهتمام الشراح بعد وفاة ابن الوردي، فقد شرحها شهاب الدين الرملي المتوفي سنة 844 هـ وعماد الدين إسماعيل بن ابراهيم القدسي المتوفى سنة 852هـ ويوسف بن أحمد الحلبي المتوفى سنة 885هـ، والقاضي زكريا الانصاري المتوفى سنة 910 هـ، ناصر الدين الطبلاوي المتوفى سنة 966 هـ (كما في كشف الظنون).

5- تتمة المختصر- وهو ذيل لتاريخ أبي الفداء: المختصر في أخبار البشر، وقد وصل بحوادثه إلى سنة 749 هـ/ 1348م، وقد عرف باسم: تاريخ ابن الوردي. وطبع في القاهرة بمجلدين سنة 1285 هـ (كما في الإعلام للزركلي، والموسوعة العربية الميسرة).

6- التحفة الوردية في نظم اللمعة لأبي حيان (كذا في هدية العارفين، وسماها محمد بن شنب: التحفة الوردية في مشكلات الأعراب. وهي منظومة تقع في (150) بيتًا من الرجز مع شرح ممزوج. وقد نشرها المستشرق ابشت كرسالة جامعية في برسلاو سنة 1791. ومن شرحها نسخة خطية في برلين

برقم 6703- 6704. ويبدو أن هناك تصحيفًا في العنوان فلمعة أبي حيان الأندلسي في هدية العارفين.. هي (اللمحة البدرية) التي قيل عنها في كشف الظنون أنها تختصر في النحو لأبي حيان محمد بن يوسف الأندلسي المتوفى سنة 745 هـ.

7- تذكرة الغريب- منظومة في النحو، نهض ناظمها بشرحها(كما في كشف الظنون وأعلام الزركلي). وجاء عنوانها في (الموسوعة العربية الميسرة): مذكرة الغريب.

8- خواص الأحجار والجواهر- أرجوزة (ورد ذكرها في الموسوعة العربية الميسرة).

9- ديوان شعره (كما في هدية العارفين) يضم شعره ومقاماته(كما في الموسوعة العربية الميسرة). وقال الزركلي في الاعلام: فيه بعض نثره ونظمه. وذكر محمد بن شنب أنه يحوي أشعاره ومقاماته ورسائله ومقالاته ورسالته في الطاعون. وقد صدر هذا الديوان عن مطبعة الجوانب في الأستانة سنة1300 هـ.

10- الرسائل المهذبة في المسائل الملقبة (كما في هدية العارفين). وجاءت بعنوان: المسائل الملقبة في الفرائض. (كما في الموسوعة العربية الميسرة) وأشار إليها محمد بن شنب بعنوان المسائل المهذبة في المسائل الملقبة وقال أنها منظومة في (71) بيتًا من الرجز في الأنساب، ومنها نسخة في دار الكتاب المصرية.

11- شرح ألفية ابن مالك (كذا في أعلام الزركلي) وقد نثر فيه ألفية ابن مالك. وقد ورد هذا الشرح بعنوان: تحرير الخصاصة في تيسير الخلاصة (كما في الموسوعة العربية الميسرة) وأشار محمد بن شنب إلى وجود نسخة خطية منه في دار الكتب المصرية.

12- الشهاب الثاقب- في التصرف (كما في الموسوعة العربية الميسرة). وذكره محمد بن شنب بعنوان: (الشهاب الثاقب والعذاب الواقف) وأشار إلى نسخة خطية منه في آيا صوفيا برقم 1943.

13- شهود السوء (كما في الموسوعة العربية الميسرة).

14- صفو الرحيق في وصف الحريق (كما في هدية العارفين).

15- ضوء الدرة في شرح ألفية ابن معطي (كما في هدية العارين وأعلام الزركلي). والمشهور أن هذه الألفية معروفة باسم (الدرة الألفية). وسماه حاجي خليفة في كشف الظنون : ضوء الدرر.

16- اللامية- قصيدة مشهورة، مطلعها: (إعتزل ذكر الأغاني والغزل). ذكرها إسماعيل باشا البغدادي في هدية العارفين، ثم التبس عليه الأمر فذكر في مكان آخر من كتابه ما سماه بـ (نصيحة الإخوان ومرشدة الخلان) ولم يعلم أن هذه النصيحة هي القصيدة اللامية نفسها. والمعروف أن اللامية منظومة أخلاقية تقع في (77) بيتًا من بحر الرمل. وقد نشرها يوسف داود الرباني في كتابه (تنوير الألباب) المطبوع في الموصل سنة 1863، وأثبتها الشرواني في كتابه (نفحة اليمن). وأشار محمد بن شنب إلى أن اسحاق كتان قد ترجمها إلى الفرنسية، ونشرها في تونس عام 1900.. كما نشرها المستشرق رو في الجزائر سنة 1905 مشروحة ومعززة بترجمة فرنسية.

17- اللباب في علم الاعراب- قصيدة مشروحة (أشير إليها في كشف الظنون وهدية العارفين وأعلام الزركلي والموسوعة العربية الميسرة).

18- مقامات ابن الوردي (كما في الأعلام للزركلي).

19- مقامة في الطاعون الأعظم (كما في الموسوعة العربية الميسرة).

20- الملقبات الوردية- في الفرائض (قيل عنها في هدية العارفين. أنها منظومة).

21- منطق الطير- في التصوف (كما في الموسوعة العربية الميسرة).وجاء بعنوان (منطق الطير بإرادة الخير) في كشف الظنون، وبعنوان (منطق الطير لإرادة الخير) في هدية العارفين.

22- النفحة الوردية- ظن صاحب هدية العارفين أنها في التصوف. وقد غاب عنه أنها مقدمة في النحو اختصر فيها نظمًا (ملحة الاعراب) لأبي القاسم الحريري.. ثم شرح هذا المختصر (كما في كشف الظنون وأعلام الزركلي والموسوعة العربية الميسرة). وقد شرح (النفحة) الشيخ أبو الحسن البكري(كما في الذيل على كشف الظنون) وعبد الشكور (كما في كشف الظنون).

***

وتبوأ ابن الوردي منزلاً مرموقًا بين مضامين المراجع والمصادر المحبوسة على الموروث العربي - الإسلامي... فهو قد تألق في المظان الآتية:

1- الأعلام (خير الدين الزركلي) دار العلم للملايين- بيروت، 1979.

2- أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء (محمد راغب الطباخ) حلب 1342 هـ.

3- إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون (اسماعيل باشا البغدادي) استانبول، 1947.

4- بدائع الزهور في وقائع الدهور (ابن اياس) مصر، 1311 هـ.

5- البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع (الشوكاني) مصر، 1348 هـ.

6- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة (جلال الدين السيوطي) تحقيق محمد أبي الفضل ابراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي- القاهرة، 1965.

7- تاريخ آداب اللغة العربية (جرجي زيدان) مصر، 1913- 1914.

8- تاريخ الأدب العربي (كارل بروكلمان) - الأصل الألماني، بريل،ليدن 1943- 1949 والملحق ليدن، 1937- 1942.

9- الجامع (محمد عبد القادر بامطرف) دار الرشيد للنشر- بغداد، 1981.

10- دائرة المعارف الإسلامية: مادة (ابن الوردي)- بقلم محمد بن سنب. (الترجمة العربية- كتاب الشعب) القاهرة، 1969.

11- در الحلب في تاريخ أعيان حلب(ابن الحنبلي) تحقيق محمود الفخوري ويحيي زكريا عبارة، دمشق، 1972- 1973.

12- الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة (ابن حجر العسقلاني) حيدر إباد- الدكن، 1945- 1950.

13- شذرات الذهب في أخبار من ذهب (ابن العماد الحنبلي) المكتب التجاري- بيروت، طبعة مصورة، دون تاريخ.

النص

-القسم الأول-

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الفقيه عمر ابن الوردي: الحمد لله المعيد المبدي
مبشّر المحسن في المنام ومنذر المسيء في الأحلام
ياخالق الخلق وخير منعم صلّ على محمد وسلّم
والآل والأصحاب والأتباع فالكلّ ذخري يوم يدعو الداعي
وبعدُ، فالتعبير علم حسن وفضله عن يوسف مبيّن
قالت به أعيانُ كلّ ملّةْ ثم خصوصًا نحن أهل القبلةْ
وقد نظمت هذه الارجوزةْ في عمله كافيةً وجيزةْ
ألفيةً كالبدر في التمام تجمع ما في درّة الأحلام
وكل باب الملحقات زدته سوى الذي أثناءها أوردته
ومن كتابِ لأبي سعيد جئت بكلّ نادر مفيد
ثم ختمتها بباب أعظم مرتّب على حروف المعجم
باب طويل ذي مزايا بيّنةْ حوى من البدر المنير أحسنةْ
وإن أكرّرْ فيه ممّا قبلُ شيئًا فمن فائدة لايخلو
وينبغي لناظر أن يَهَبا لي زيغها فتلك من نظم الصبا
فالناس لم يصنفوا في العلم لكي يصيروا هدفًا للذم
ما صنّفوا إلاّ رجاء الأجر والدعوات وجميل الذكر
لكن فديت جسداً بلا حَسَدْ ولايضيع الله أجراً لأحد
والله عند قول كل قائل وذو الحجا من نفسه في شاغل
وأسأل الله صلاح الحال لي ولكم والفوز في المآل

باب آداب المعبّر

أبدأ بخيرِ لسؤال الآتي والحمد لله وبالصلاة
واكتمْ عوار الناس إنْ عبّرتا واحذرْ من الأعجاب إن أصبتا
وغلّبِ الأرجحَ والأقوى اعتبرْ إذ في المنام الخيرُ والشرَّ ذكرْ
كضارب الطنبور وَسْطَ المسجد فرجّع المسجدَ وأدرأ الردي

وقيل في التأويل ليس يندب | إذ تطلع الشمس ولا إذ تغرب
ولا إذا جنَّ الظلام واختلط | ولا اذا مازالت الشمس فقط
والإشتقاق في الأسامي أصلُ | عن ابن سيرين وصحّ النقلُ
فاعمل به إن غابت الأصول | أوقصرت رؤياه والدليل
كقولنا في سوسنةٌ سوء سنةٌ | وفي النعام نعمة مبيّنة
وإن راى المريض سالمًا نجا | وأن رأى مسافراً أو مخرجاً
أو راحلاً أو مرأةً أو سَفَرا | فهو قريبًا ساكن تحت الثرى
والعبد رؤياه تخص المولى | ومـاترى المرأة نال البعلا
وانقل إلى الوالد رؤيا النجل | إن كان هؤلاء غير أهل
وأصدق الرؤيا لأصدق البشر | وان يكن كذوب قول أو كفر
فإنها ضعيفة في الأغلب | وربما صحّت كرؤيا الجنب
وفي الكرى إن قصّها فهي كما | قيل له والطفل إن تكلما
والميْت والهاتف والملائكة | أقولهم وافقتْ مباركةْ
حلاوة الإيمان قالوا الناطف | وللمصحب الشمل والتلاطف
ومن يقصّ كاذبًا فالخبر في | تلك لعابر كما عن يوسف
وغلّط النهي على الكاذب في | مناصه والعابر المحرّف
ومن يقصّها ومن يؤول | في أول النهار فهو أفضل

باب آداب النائم

واستقبل القبلة واقرأ واذكرا | إذا اضطجعت واستعذْ وأطهرا
ومن ينمْ على الشمال لاتصحْ | وصحّ ما سواه وهو متّضحْ
ولاتؤول ما رأيته على | مَنْ هو من علم ومن حلم خلا

باب كيفية الرؤيا

عن دانيال الروح تلقى ساجدةْ | لله تحت عرشه مراصدةْ
تمتد من غير فراقٍ للجسدْ | صحبة صدّيقين ثم ما يمد
يرجع لاستيقاظه كالبرق | في سرعة ويدرك المرقّي
للعقل ثم منه للروح وقد | قالوا مقرّ الروح في دم يحد
من نقطات القلب ثم قيل ما | مثّل في أم الكتاب فاعلما

باب أقسام الرؤيا

أقسامها ثلاثة عن النبي   أولها بشرى الاله الأقرب
والثاني تحزين من الشيطان   وثالث من همّه الانسان
فالله رؤياه ورا حجاب   خبر وبشرى لأولي الألباب
وإن يكن في صورةٍ مثّل لكْ   أو مرسل أباح فحشاً أو ملكْ
أو ميّت أخبرنا بالبطل   أو قد رأى الفيل بقدر النمل
أو قد رأى النبي مكفوف البصر   أو أنه يفعل فعل من كفر
أو السما تزينت بالبحر   والأرض فيها كل نجم يسري
والطود كالرملة والأرض إذا   دارت رحى فهو من الشيطان ذا
نصيحة ومن رأى ماكرها   فليستعذ بربّه من شرّها
ولايقصّ ما رأى على أحد   ولا تغيّره عن الهادي ورد

باب منام الهمّة

وعاشق رأى الحبيب سلما   أو معرضاً عنه ولم يكلما
وخائف رأى العدوّ قد نزل   وجائع نام وفي النوم أكل
ومكثر الأكل رأى القيء، ومَنْ   نام ببرد فمن الماء أفتتن
ونائم في الشمس بالجمر رمي   ومن يحبس يقظة بالألم
من بعد ما يضرب في نومته   فلا تزولْ فهو من همّته

باب أوقات صحة الرؤيا

أصدقها إذا جرى ألما في الشجر   وضعفها إذ ورق الغصن انتشر
وما يراه عند قرب السَحَر   أو انشقاق الفجر لم يؤخر
وأربعين أخّرت ليوسفا   وبعد عامين أتت للمصطفى
وبعد يومين تحلّ النذرةْ   كي لايطول غمّه وفكره
وهي على جناح طير فاذا   أولتها حلّت ببشرى أو أذى
والقيرواني الأمام قائل   بأن رؤيا ذي النعاس باطل

باب في أضغاث الأحلام

أضغاثهم أربعة فبلغم   كذلك سوداء وصفرا ودم
فحيث ما يغلب في الطبع الدم   يريك محمراً وجمراً يضرم
وكثرة السودا ترى ليلاً هدى   والهول والبلغم موجاً وندى

وكـثـرة الصـفـرا تريك الصاعـقـةْ | والنار والأصـفـر للمـرافـقـةْ
والإمـتـلا يريك حـمل الثـقل | والبـبس تمزيقـاً وضـد العـقل
ومـا عـدا هذا ومـاضـاهاهْ | أوّل كـمـا في شـرحنا تراهْ

باب في رؤية الله والعرش والكرسي

ووعـد ربّي في الأمـور حقٌ | وقـربه مـغـفـرة وصـدق
ولايرى الرحـمن غـير النجـبا | وإن تجلّى في مكـان خـربا
وسـخط ربي من عـقـوق الوالد | ولطفـه لطف بكل راقـد
لكن لعظم الأجـر يأتيـه سـقم | فـأمـرهُ بالتـقـوى وبالزهد الأهم
ونظرة الله الينا رحـمـة | والخـصب في بلادنا والنعـمـة
ومن رأى الله فـخـرّ فليطبْ | لأن ربي قـال واسـجـد واقـترب
ومن رأي الله بغـيـر مـا وصف | فـذلك عن سـبيل حق منحـرف
والعـرش والكرسيّ زاكي العـمل | والعـرش للمـريض فـالنعش يلي

باب في رؤية القيامة والجنة والنار

نجـا وفـاز من رأى القـيامـة | وقـيل تحـذير من الظلامـةْ
ومن ينل من الجنان ثـمـرا | أفـاد علماً ثم عـيـشـاً نضـراً
وسـاكن الجنان أزواجًا صـحب | وهو على المسلم مـوت مـقـترب
هذا إذا كـان مـريضـاً ولمن | صحّ يكون فـعله فـعـلاً حـسن
والنار زجـر وهي سـجن إن دخل | والمشي في الصـراط هول ووجل
وزايل الأقـدام عنه عـاصِ | كـداخل النار والاقـتـصـاص
ومن يرى من الجـحـيم قـد خـرج | ينال عـفّةً وتقـوى وفـرج
قـاعـدة كل منام ضـمنه | نار فـحـاذر من سـريع فـتنهْ

باب رؤية الملائكة والسماء

وقـيل أمـلاك السـمـاء نصـر | وقـيل غـيث نافع ويسـر
ومن رقى السـما ولبس يصـعـد | ويعـزّ والنازل منهـا يحـمـد
ومن بنى بيـتـاً بهـا يستـشـهد | وبابهـا المفـتـوح غـيث بَردُ
وفي غنى صـاعـدها مـقـوّمـاً | وأينمـا ينزل فـغـيث قـد همـا
وأوّل السـمـاء بالسلطان | وقـصـره المشـيّد الأركـان

ثم السما إن خرّ مثل السقف فهو عذاب مؤذن بالحتف
وسقف بيت المرء أوّلْ بالسما فأن تقع فالسقف قالوا هدما

باب رؤية النبي والكعبة والسلطان

إقبال دنيا مكة لمن نزل والحج في الوقت سرور قد كمل
والكعبة الخليفة المعظم إن هدمت مات الإمام الأعظم
هذا ورائي الكعبة الشريفة بلا فروض قاصد الخليفة
وإن يقل رأيتها بعيني مع الفروض فقضاء الدين
وفوق سطح البيت من صلّى يصل أو قد جرت منه يمين لاتحل
ومن إلى الشمال صلى أزجره عن فسق وللشرق ضلال عن سنن
والغرب من صلّى اليه يرى وعامر البيت لزهد يرجى
أو مسجد يعمر والنبي حقّ فما مائله جنيّ
وان رأته حامل ترزق ذكر وهو الوبا على بلاد منْ كفر
وهو على المسيء غضبان يرى وباسماً لمن قضى ما أمرا
ومن تنبأنا له المشقة والنصر من بعد وجمع الفرقة
ومنْ تسلطنْ أقبلت دنياه مع قلة الدين التي تغشاه
ومن يخاصم ملكاً يظفر ومن لأن له السلطان حالة حسن

باب في من تحول عن اسمه أو دينه

والإسم إن غيّ مثل مرةْ يدعى بعبد فعليّ ونصرةْ
وإن دعي بذي عمى وذي عور يصيبه ذا قلت في هذا نظر
وكل من نصّر أو تهوّدا أو غيّر الهدى بما ليس هدى
ساء اعتقاده وقيل من يرى تنصراً فأن يحاكم ظفراً
وعابد الصليب فاجر أحب واعبر بأمن إن رآه من ذهب
ومن لغير الله يسجد اقترب الى رئيس بفعال لاتحب

باب في المصحف وقراءة القرآن

والمصحف الحاكم والقاضي إذا يكتبه فباخل بالعلم ذا
ويظهر السلطان علماً إن كتب وتاجر يكتبه المال أكتسب
وآكل الأسطر قدرها تلا من حفظه أو بالكتاب أكلا
ومالك يبلعه بم يَعَشِ وأيّ قاضٍ يبتلعه يرتشِ

وإن محاه ملك ليشرد   ،محو قاض عزله أويفقد
وإن محاه شاهد لم يقبل   ومشتري المصحف زاكي العمل
ومن على نبينا قراه   لابد أن يختم يابشراه
وجعله من خلف ظهر بدعة   وبيعه بيع التقى بالخدعة
وفقده من بلد موت الملك   أو منهج الجور هناك قد سلك
وآية بضمنها معبورة   وبعض سورة ككل السورة
فمن تلا الحمد ينال وطره   وولدٌ وفسحة في البقره
وآل عمران انعدام نفع من   ناسبه وابن يفارق الوطن
وفي النسا إرث ونسوة وفي   مائدة جود وقوم لاتفي
أنعامهم صون وغوث كاف   والعلم والأموال في الأعراف
واعبر لتالي سورة الأنفال   بالعز والنصر وحسن الحال
لكن يموت نازحًا والتوبة   حبٌ ذوي الدين وحسن الأوبة
يونس فوز من سقام وحزن   وهود فسحة وبعد عن وطن
ويوسف بغضة أهل التالي   والحظ في البلاد والأموال
والرعد لحد وانتظر قدومًا   من غاب في سورة ابراهيما
والحجر قد جاءت له أحكام   خمس فأهل حفظوا والتاموا
وجودة السيرة للحكام   وللملوك الرسل بالحمام
وللتجار سؤدد على العصب   وللعليل موته حيث اقترب
والنحل علم وافر وحب   محمد وآله والصحب
وتهمة أو نكبة في الأسرا   وقيل بل حسنى له وبشرى
والكهف للعمر وحسن الحال   وأمنه من فتنة الدجال
ومريم يتيه ثم يهتدي   لكن بطه ورد ليل أسود
والأنبيا يفعل ما قد فعلوا   والحج حج والمريض ينتقل
والمؤمنون عفة والنور   السقم والمعروف والأجور
والفرق بين الحق والباطل في   تلاوة الفرقان والرزق الوفي
وعسر رزق قد أتى في الشعر   والنمل فاق الأهل أو ملك الورى
والقصص الفوز وعلم وحكم   والعنكبوت وحدة من بعد لم
والروم للعمال وللعلوم   لقمان توحيدك للقيّوم
والسجدة القيام في الظلماء   وسورة الأحزاب مكر الرائي
وفي سبا شجاعة النفوس   وفاطر فيها رضا القدوس
يس حب المصطفى والآل   والصافات حرفة الحلال

وص حب في النسا وصدق ... والزمر العمر له والرزق
وقد يرى أولاد أولاد وفي ... غافر علم ويقين السلف
وفصّلت تهدي لزهد قد كمل ... وسورة الشورى العلوم والعمل
والزخرف الصديق وفي الدخان ... أمن وفوز من لظى النيران
ومن تلا الجاثية الزهد أحب ... كما بالأحقاف علوم أو عجب
وفي القتال العمر والعيش النضر ... والفتح عزّ ونجا اذا حشر
والحجرات الصلح مع وصل الرحم ... وق بسط الرزق مع علم علم
والذاريات رزق حرث وولد ... في الطور مقصود وعلم سند
والنجم نيل القصد فيها والرضا ... واقتربت سحر وسعد انقضى
وسورة الرحمن سكنى مصر ... أو يسكن القدس لعظم الأجر
والأمن والرزق أتى في الواقعة ... وقوة الدين الحديد جامعة
والقهر يغشى من تلا المجادلة ... وهي على العالم بشرى كاملة
والحشر قهر الضد والممتحنة ... فمحنة أو توبة مبيِّنة
والصف قوم عاندوا والجمعة ... الأمن في الحشر وخصب وسعة
ومن تلا المنافقون يحضر ... أولي نفاق وهو منهم بري
وفتنة الضرائر التغابن ... أما الطلاق فطلاق بائن
وسورة التحريم قول في القفا ... والملك خدمة الملوك وكفى
و ن قهر الخصم والكتابة ... والحاقة الحق مع الأصابة
وتوبة للفاسق المعارج ... ونوح قوم جُهّلا خوارج
ثم مقاساة الجفاء الجنّ ... مزّمل من بعد خوف أمن
وجاء عسر الرزق في المدثر ... وفي القيامة السخا للمعسر
وسورة الإنسان حسن الخلق ... وسعد حظ من جميع الخلق
والمرسلات الأمن والنبا بقا ... والنازعات من تلا فلا بقى
وعبس الصلاح والتصدق ... وكوّرت خير بأرض المشرق
وانفطرت شدائد وحبس ... زالت وفي المطففين البخس
للكيل وانشقت سباب الناس ... وللنساء الحمل بعد اليأس
وهي لتاليها بنات تدفن ... قبل البلوغ وهو فأل حسن
وفي البروج المال والعلوم ... والطارق اتلأنباء لاتدوم
وسبّح التيسير والتسبيح ... ثم الذي في الضيق يستريح
وهل أتاك الزهد باهتمام ... والفجر موت قبل فوت العام
والبلد الغدر وكيد وحيل ... والشمس سكنى أرض سلطان عدل

والليل عسر الرزق والتالي الضحى يملأ بالرحمة صدراً شرحاً
وفي ألم نشرح أمان من ألم والتين قل كرامة بعد ندم
وابن يعيش صالح في العلق والقدر فعل الخير والتوفق
ولم يكن بشرى وانذار كما في زلزلت خوف مليك ظلما
والعاديات قل فجور الحاضر وتلك قطع الطرق للمسافر
والخوف من قارعة مع الحذر والعصر والدين بألهاكم ظهر
والعصر انذار وبشري محرزة والهمز واللمز أتى في الهمزة
والفيل نصر ونجاح وإذا تبتلى بأرض نال ضدّها الأذى
قريش رزق لاعنا ولاتعب وأرأيت كل ما فيها ارتكب
والكوثر النصر على الأعادي والذكر والمفاز في المعاد
والكافرون في جهادهم سعى والنصر نصر الله والفتح معا
قال ابن سيرين بها قرب الأجل لأنها آخر شيء قد نزل
تبت يدا هلاك مال للغنى أما الفقير فهو تمام دني
ومن تلا في قل هو الله أحد أخلص لكن بعد أهله انفرد
والفلق النصر وحسن الحال والناس عصمة من الوبال
ومن شياطين ووسواس نجا وخاتم القرآن يبلغ النجا

باب في الأذان والإقامة والصلوات الخمسة

وفي الآذان الحج للمرء الحسن لكنه في القفر نهمة وظن
وهو لدى موضعه محمود قالوا وفي الحمام لايجود
ومن رأى قد زاده أو أنقصا فهو بقدر النقص جار وعصى
ومن يجب من أذنوا تهجدا وداخل الكعبة ذا لن يحمدا
وهو ولاية لغير الأهل قدر بلوغ الصوت منه ولّي
وهو خصام دون وقته ومن يقم صلاة فهو ينجو من غبن
ومن رأى يعمر مسجداً نكح امرأة وقيل برّه وضح
والفرض والسنّة والتطوع في الصلوات كل خير يجمع

باب رؤية القاضي

ومن يلى القضا وليس أهلا يبلى بشيء لك يطقه حملا
والقاضي أن يجهل قرب الناس أوحلّ داراً فالطبيب الآسي
والقاضي إن يعدل فذاك ينعزل وان قضى على مريض ارتحل

باب في الامامة

ان أمّ أهل فيلي ولاية وعمر غير الأهل من نهاية
وإن تؤم امرأة فكالرجل وقيل بل فضيحة بها تحل

باب في الشمس والقمر والنجوم

والشمس سلطان فان تكسف ظلم ثم الهبوط العزل أو موت هجم
والشمس والبدر هما أم وأب والشمس أما زوجة أما ذهب
ونكبة ان نزلت على الثرى وقيل زوجة بدار من يرى
ورفعة ثم عناية متى حلّت على فناء قوم في الشتا
وحرها في الجسم ظلم من ملك وان صفت لناظر فبنسلك
في رهط سلطان وينجو ومتى جللها الغيث فسقم نعتا
فإن تجلّت بعده زال السقم ومن يماثلها يسلطن في الأمم
وهي افتتاح إن بدت في الغرب لكن لذي السقم شفاء الوصب
وردّ آبق لمن يسافر والخبر والبدر لمن يؤازر
ومثله الزهرة والمريخ بل عذارد والمشتري ثم زحل
ولطفها بالشخص عزّ زائد وكاتب الديوان قل عطارد
والسيف للمريخ ثم الحذر ثم زحل إن قيل نحس أكبر
والمشتري أوله بالخزان والزهرة الزوجة للسلطان
وسائر النجوم صحب المصطفى وفرقة منها شتات الشرفا

باب في بني آدم واختلاف أعضائهم

والشيخ مجهولاً هو الجدّ إذا يقصر أو يضعف فالجدّ كذا
وقيل في الشيخ صديق والحدث إن كان مجهولاً عدوّ قد نكث
والطفل أن يحمل ملاصًا فهم والكاعب الحسناء دنيا للامم
كذا العجوز وفتاة سلمت مجهولة عليك دنيا قد نمت
ثم النساء إن جهلن أفضل والكهل جدّ المرء حيث يجهل
والمرأة العام وللنساء إن جهلت شخص من الأعداء
وجدهن أن كثرن والخصي يجهل من ملائك الله اخصص
وتخرج الرؤيا إلى النظير والأخ والسميّ والظهير
ومن أب للابن أو بالعكس كي لاتذهب الرؤيا سدى بغير شيء

والرأس أن يعظم فمال يزكو أوصار رأس أسد فملك
والرأس للرقيق فهو سيّده فالزيد والنقصان فيه يجده
والشعر إن يكثر ويشعث فهو هم وقيل بل مال وشخ احتكم
وإن يزل شعر النسا زال الحيا والحلق للفقير دين قضيا
ومثله التقصير والشعور للجند إن طالت فذا مشكور
والرأس إن بان بغير ضرب فهو فراق لرئيس الصحب
والرأس ألف ذهب والجبهة محل كربه [سا] بكل وجهة
والنقص للحاجب في التزيين والسمع والطرف قوام الدين
والعين عين ماله والعين ان طمست معصية وشين
وقيل بل فقدت حبيب الرمد أولهُ بالعصيان أو سقم الولد
والأذن في التعبير زوج الرجل أوبنته والصوت صبته الجلي
خشوع صوت المتولي عزل وغضّه للمتقين فضل
والأذن للإنسان أم وأب وقلبه المدبّر المرتّب
والأنف جاه أو عظيم الأهل قطع لسان من ولي كالعزل
وهو مترجم لذي سلطان أو حجة والذكر للإنسان
وقطعة للعبد صون والشفة عون له أو صاحب ذو معرفة
وقيل في الأسنان للإنسان أهل فتاة قيّمَ المكان
ثم الثنايا أخوة والأم والأب والخصيتان بهن ذم
وطول ناب صالح طول بقا وطوله شين لشخص فسقا
ثم الرباعيات في المنام أوكن بالأخوال والأعمام
فالعلوم للأعمام والعمات والسفل للأخوال والخالات
وأول الأضراس بالأجداد وقلعها ذو رحم يعادي
فما من اليمين فالذكران وما من الشمال فالنسوان
ثم اعلموا أن وقوع الكل بقاؤه بعد فناء الأهل
وإن تعدّ في يد فغنم دراهم وقلع بعض غرم
أو خاصم القريب وإن تفقد وما عالجها فبعض أهل عدما
والطول في اللحية عزّ وغنى وإن تجاوز سرّة فهو عنا
والشيب في الفتى وقار وتقى وفي خضابه استتار مطلقاً
والشيب في النساء فرط الغيرة وللصبيّ غمّة وحيرة
والمرء إن عاد طفلاً يجهل وقيل تجديد سرور يكمل
ومن يصير كوسجاً فمذنب وللحية السوداء رزق طيب

وخضرة مع السواد قلّة   في الدين والشقر اقيل زلّة
والجيد للذمّة والأمانة   والغم بيت الأهل والأبانة
وضوب عنق العبد بالعنق شرح   والذبح ظلم ذابح لمن ذبح
والذبح للمهموم فهو فرّج   وامرأة قد ذبحت تزوّج
والمنكبان للقوى والكتف   من النسا والظهر قالوا الكفّ
بطن ومخ ومعى وكبد   بيوت مال والكبود الولد
ثم البدان في الكرى والعضد   قد قيل فيها اخوة وولد
وقد تكون اليد في التأويل   للخزن والشريك والوكيل
فقطعها إن لم تخن في النوم   ذاك فراق هؤلاء القوم
وإن يكن أحرزها فمستحب   بشرى وخمس مائة من الذهب
وقطع يمناه يمين كاذبة   وطولها طول ودنيا غالبة
والصلوت الخمس فالأصابع   والصبع إبهام يفوت القاطع
والخنصر العشاء في الإشارة   ومنهم من عكس العبارة
أو هذه الأولاد للإخوان   والصدر بيت الشرح والأحزان
نضيقة للهمّ أو للفسق   والفقد لليدين فرط العشق
وطول شعر في سوى مكانته   همّ كشعر أنفه وعانته
والأضلع النسا وكبر الذكر   وطوله ذكر حميد الأثر
وذكر الشخص ذكور ولده   فقطعه انقطاعهم من بعده
والانثيان الابنتان أو محل   نسل ومن تصغر انثياه ذل
والكبر بأس لكن الصلب ولد   أو قوة أو مهجة أو معتمد
والفخذ الأهل وركبة الفتى   كدّ وطول الظُفر نصر قد أتى
ساق الفتى القوي والساق العمر   فنقصه نقص خياة لاتسر
وأن يكونا من حديد فبقا   أو من زجاج فهو موت أزهقا
والظفر قدرة وإن جلد سلخ   فذاك من مال وستر قد نسخ
ثم هزال المرء فقر والسمن   مال ومن صار عروسًا دون أن
يرى لعرسه حسيسًا يقبر   وان تكن له العروس تذكر
أو سمبت فتلك دنيا تكسب   والبول للفقير همّ يذهب
ومن يبل ينفق بقدر ما خرج   وغائط في موضع لاط فرج
والبرء للمريض وهو في سوى   موضعه مال يضيع في الهوا
وروث كل الحيوان مال   كقدره وربحه ينال
وبول حيّات ودود نسل   وبول طين وتراب جهل

والقـــــدمــــــان الرهط ثم يزد   في الجـــسم أولّه بمال ســـتـــجــد
والبـــشـــر أو دمـــامل أو سلع   في العنق والظهـــر ديون تجـــمع
والقيء توبة فـــان كـــان عــــسر   عـــوفي من ذنب وتاب منه ســـر
وعـــوده الرجـــوع عن ظلم كـــسب   وقـــيـــل بل يرجع عن شيء وهب
والقيء إنفـــاق وقـــرض والشـــمل   اذا تقـــيـــا فـــبـــمـــاله بخل

باب في النكاح

ونـــاكـــح رأى المـــنـــي بـــطـــلا   منامـــه وناكح الأعـــدا عـــلا
وناكح الإخـــــوان برّ بـــهـــم   وقـــيـــل بل ذاك خـــــزون الذمم
واحـــتـــالت الدنيـــا لأتي الجـــارية   مـــيـــتـــة وفي نكاح الزانيـــة
مـــال حـــرام ونكاح المحـــرم   لم يرعـــهـــا ان لم يكن في الحـــرم
وذاك حج في الشـــهـــور الحـــرم   وإن تكن مـــاتت فـــبـــرّ بهم
والذكـــر المحـــرم كـــالحـــريم   ونال نصـــراً ناكح البـــهـــيـم
وهي اختـــلاط الأمـــر أن تعـــرف وقـــد   يكون مـــحـــنًا إلى وغـــد حـــسـد
والمرأة العـــزبا وذات البـــعـــل   ان زوجت بشـــــرى بمال جـــزل

باب في الموت

ومـــن يمـــت أو آلـــة المـــوت يـــرى   فناقص الدين وإن تســـتـــرا
والموت كـــســـر الخـــشب ذون آله   وحـــمل مـــيت مـــال ســـحت ناله
وحـــمله كـــالميت مـــال من ملك   والميت في جنّات عـــدن إن ضـــحك
وكـــل مـــن تـــزوجـــت بمـــيـــت   تبلى بنقص المال والتـــشـــتـــت
والميت أعـــضـــاء رجـــالاً ونســـا   من قـــومـــه فـــإن شكا الكف أســـا
إلى أخ أو ولد فـــالمقـــبـــرة   من يمش فـــيـــهـــا يختلط بالفـــجـــرة
أو حلّ في مـــجـــالس الذكـــر وإن   زار القـــبـــور فـــيـــزور من ســـجن
والقـــبـــر دار للزنا ومن سكن   في القـــبـــر حـــيـــاً ذاق سجناً ومـــحن
ومن يرده منزلاً مـــوتاً ذكـــر   والقـــبـــر دار إن بنفـــســـه احـــتـــفـــر
أو يقـــصـــد الزواج باحـــتـــيـــال   وتابع الميت في الفـــعـــال
يفـــعل مـــثل فـــعله في عـــمـــره   كنابش عظامـــه في قـــبـــره
ومن يمت وفي ســـرير يحـــمـــل   يظـــفـــر وهذا إن يكن أهلاً يلي
والنعش رفـــعـــة ومن يدفن فتن   وقـــد نجـــا الخـــارج من قـــبـــر سكن
والدفن لـلغـــــراب تـزويج ومن   يرحل مع الميت يذفن عـــســـر الزمن

باب في الحمل والرضاع والولادة

لواضع الغلام همّ وسقم | وان تضع جارية نالت نعم
والحمل خير للرجال والنسا | يزاد والانثى ذكر وليعكسا
وقبل بل مثل والمره | في الحمل أن تبيض وجهًا مذكره
وتلد الانثى اذا اسود ومن | أوضع أو أرضع في السجن قطن
وعوفي السقيم رن يوضع لبن | ومن له فرج النساء يغلبن
وقد ينال فرجًا وابن ذكر | يأتي لحامل رأت لها ذكر
وإن رأته من لها ابن فالعلا | وغبر تين أن رأت لن تحبلا
وكل من يسجن بحزن يبلى | ومن يضع عن الطريق ضلاً
وقبل من يحبس يلي والرجم سب | والسب قتل ويجن من كذب

باب في الأرض وما يتصل بها

والأرض إن تعرف زواج عازب | أو جهلت فسفر في جانب
والأرض من يحفر فذاك يمكر | والمال إن يخرج فرزق يحضر
ومدّها عمر وطاويها هلك | وإن يكن يصلح للملك ملك
والروضة الخضراء دين وتقى | والدار دنيا المرء فالضيق شقا
وساكن البيت بسرٍّ يقتبس | إن ينفرد كالباب حين يكسر
والباب إن يصلحه نجار شفي | ومن بنى باللبن يحسن وَيَفِ
والجص والأجر في لظى سلك | والخسف والزلزال ظلم من ملكَ
والحائط الشخص الجليل ومتى | يسقط بدار فهو الموت بغتى
وإن يكن في ظاهر الدار سقط | فصاحب الدار له الموت التقط
وإن يكن بداخل فهو سقم | وهدم دار غائب فيها هجم
إن كان في ظاهرها قد وقعا | بداخل الدار فسقم فجعا
والدرجات من رقاها زهدا | وعدّها هي السنون عداً
والأرض والصامت جمعاً إن نطق | بالخير أو بالشرّ شرعاً فهو حق

باب في الشجر والثمار

والشجر الرجال والمال الثمر | والكرم والنخلة ذو أصل ظهر
والنبق والرمان والتمر حسن | والكرمة المرأة مالها ثمن
والتين رطباً ندم لمن جنى | والعنب الأسود همّ وعنا

لكن متى عدّ فضرب من ملك　والتين أعنى الغضّ مال قد ملك
والتين للأكل أمن والعنب　جمعية مال ورزق لم يعب
وكل أجناس الزبيب رزق　وأخضر الثمار خير دفق
وأصفر الثمار سقم لا الرطب　والنبق والأترج فهو مستحب
كذلك التفاح والقثّا ندم　والجرز التيسير والثوم يذم
والمرّ والقابض والحامض هم　وحامض التفاح والعشب نعم
والحلو والسلق غنى بلا وجا　ومن جنى تفاحة تزوجا
وإن يكن ذا زوجة فهو ولد　وانسبه للثمار هكذا ورد
وكل تفاحة من شمّ اعتمر　وقيل في التفاح همة البشر
ومن رأى التفاح في الكف نجح　ومن سقى أرضاً وبستاناً نكح
ثم البساتين جنان وحرم　وقاطع الريحان قد يغشاه هم
والبرّ والشعير والسمسم كم　رزق حوى والموز مال من عجم
واللوز من عرب وكسره سبب　لغيظ والنرجس رزق من ذهب
والسنبل الأخضر والقرع نعم　كثيرة والزرع أعمال الأمم
والزرع في موضعه سرور　وفي سوى موضعه شرور
والحرث تزويج وسقي الزرع　واخضرّ في الجبال اتباع الشرع
أو نطفة تعلق والبطيخ في　غير الأوان مرض وإن خفي
وفي الأوان فهو طيب الرزق　والكمأة المفرد أنثى فسق
والزرق في كثيرة كالمنّ　والورد مال أو سرور بأبن
وسائر البقول فتنة وهم　كالهندبا والقرط والجرجير غم

باب في الجبال ونحوها

ثم الجبال والتلال الكرما　في الناس قدر ما علت إلى السما
ومن رقاها ساد أو يعزّ　والعجز عن رقيهن عجز
وفي السقوط منه عسر ما طلب　وقد يكون سخط ربي والغضب
وملك طود قوى من سيّد　والصخر والربا صحاب سؤدد
والحفر في الجبال شغل بتعب　ثم النزول عنه فعل مستحب

باب في المطر والبحر والحمام

ورحمة اللهّ على الأرض المطر　وإن يخص موضعاً فهو حذر
وقد يكون جدّ ريّاه العمل　والمن إن يمطر فخصب قد نزل

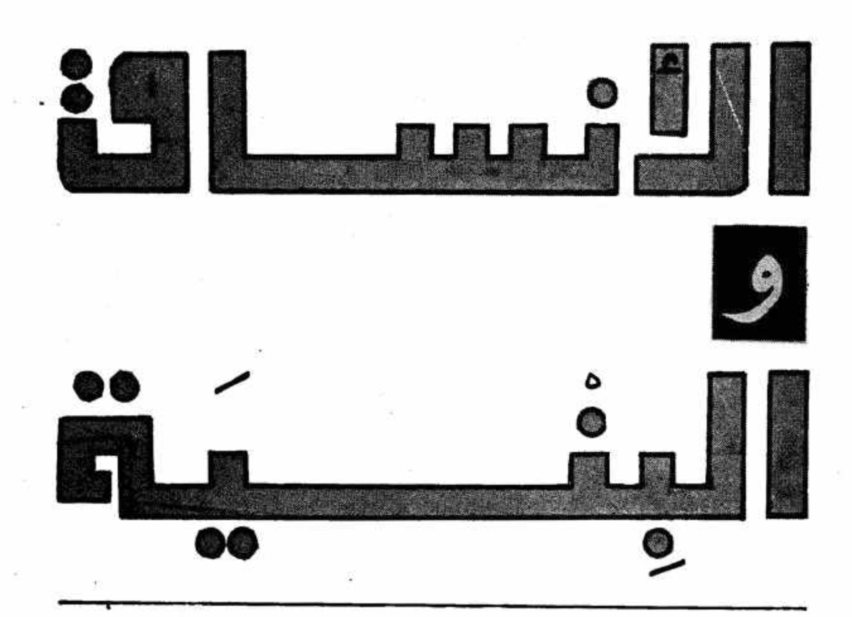
ومطر السـيـوف خلف ونقم ومطر التـراب والأحـجـار هم
والخـوض في الطين وفي المآء الكدر والوحل خـوف آلهم والخـوف المضـر
والماء إن صـفـا فـرزق طيب أو جـاز في الدار فـصـهـر يخطب
والماء إن طغى فـضـدّ ينهض والأمن من كل المخـاوف الوضـو
والسخن قـدر الحرّ يؤذي المغـتـسل به ومن في السـجن ينجـو إن غـسل
والذل يلقى من له الماء غـمـر والمشي فـوق الماء تقـوى ووطر
وهو غـرور بامـرىء قـد فـسـقـا وارتكب الطغـيـان شـخص غـرقـا
والبـحـر سلطان ودونه النهـر شـاربه بمال سلطان يسـر
والسـفن النجـاة واكـتـسـاب وراكـبـو السـفن ببـرّ خـابوا
والنهـر سـيـر والسـفين جـارية لمن شـرى أو هي أم حـانيـة
وقـيـل بل سـفـينة ومن ركب سـفـينة لم تجـر في السـجن تعب
ومـسـتق يحـرز مـابشـرٍ كـسب مـالاً وان داراه فـالمال ذهب
ومن قـبـيل النسـوة الحـمّام هم ومن بناه فـهـو زان في الحـرم
وقـد نجـا مـغـتـسل منه خـرج وفي اعـتـداله اعـتـدال وفـرج
ومـاؤه البـارد فـيـه بشـرى ومـاؤه ان زاد كـان فـقـراً

باب في الأرشية واللبن

والخـمـر للمسـلم سـحت المال والسـكر مـال سـهـل النوال
ومـزجـهـا سـبـهـة مـال حـضـرت وخـدمـة السلطان مـهـمـا عـصـرت
ويـنـكـب الـسـكـران دون سـكـر وفـتـنة في شـربهـا من نـهـر
ومن تدر كـاسـاتهم صـاروا عـدى وقـيـل في الراووق شـخص زهدا
وكـل مـا حـلّ من الألبـان مـال حـلال كـالظبـا والضـان
والـذئب والـكـلب وهرّ والـنـمـر ألبـانهـا الأمـراض والخـوف المضـر
ولـبن الخـنـزير مـال يـذهـب وعـقـل من يشـربه يضطرب
ولبن الأسـود مـال من ملك ولبن الأفـراس مـال قـد ملك
ومن حـمـير الوحش خـيـر ونعم ومـال سـحت من راى الألبـان دم
وكـل مـن يـحـلـب الـنـوم دمـاً من نعم فـربما قـد ظلمـا

مصر

فصول
العدد رقم 4
1 يوليو 1981





منذ ان طرح الشكليون الروس مفهوم الانتظام بوصفه خصيصة أساسية مميزة للغة الشعر[1]. م طور ياكوبسن مفهوم الأنساق باعتباره ـ ١ ـ خصيصة للغة الشعر . و ـ ٢ ـ الآلية الرئيسية لخلق ما سماه موكاروفسكى (Mukarovsky) التاريض الأمامى « Foregrounding »[2] حاولت دراسات متعددة اكتناه التجليات المختلفة للأنساق . مدعمة وجهة نظر ياكوبسن . أو محاولة الوصول بمفهومه إلى درجة اسمى من التشذيب والفاعلية النقدية عن طريق تمحيصه . وتطويره . فقد اتخذ ناقدان بارزان مثلا . هما مايكل ريفاتير (Riffaterre)[3] وجوناثان كلر (Culler)[4] مواقف مشككة من عمل ياكوبسن . بيد ان تشكيكهما لم يتجه إلى شرعية التصور أو إلى كون الانساق خصيصة للغة الشعر . بقدر ما اتجه إلى التساؤل عن عملية تمييز الأنساق ذاتها وعن المستوى الوظيفى للنسق . قال كلر . مثلا . ان المهم ليس الوجود الموضوعى للنسق فى القصيدة . بل كون الأنساق [والتناظرات والفصلات (Categories) المكتشفة فى القصيدة عامة] « خصائص مميزة »[5] فيها

١ -

لا شك ان لريفاتير وكلر وجهتى نظر تستحقان الاهتمام . إن لم يكن القبول . على الأقل فى تأكيد ضرورة البحث عن دلالة النسق وعلائقيته (إذ إن ملاحظات كلر الأخرى التى تعترض على وجهة نظر ياكوبسن بالقول إنه ليس هناك من نمط من التنظيم يعجز المرء عن إيجاده فى أى قصيدة . أو إن التناظرات وضدّ ـ التناظرات يمكن أن توجد فى أى مقطع نثرى[6] . ملاحظات أدخل فى باب المماحكة الفكرية . ولا يغير قبولها أو رفضها فى شىء من أهمية الاكتشاف الجوهرى لامتلاك لغة الشعر خصائص تنظيمية . وتناظرية . وتنسيقية طاغية . تشكل مكونا أساسيا من مكونات الشعرية (يميزها عن الاستخدامات الأخرى للغة) . ومع أن مناقشة أفكار ريفاتير وكلر ليست بين أغراض الدراسة الحاضرة . فإنه لمن الضرورى أن يشار إلى أن تمييز الظاهرة بحد ذاته فى الدراسات الإنسانية كما هو فى العلوم . لا يقل أهمية عن تحليلها ووعى أبعادها الوظيفية[7] . ومن البديهى أن المرحلة الثانية مشروطة وجوديا بالأولى : إذ يستحيل تحليل وظيفة ظاهرة لم يسبق لنا أن ميزت. وخصصت وحددت تحديدا دقيقا يصلح منطلقا للدراسة الجادة .

٢ -

فى دراسة سابقة[8] حاولت تطوير مفهوم للنسق لا يركز على تشكله فقط . بل على طبيعته العلائقية أيضا : أى على تشكله وانحلاله فى النص . واقترحت لهذه العملية طبيعة جدلية : فالنسق لا يمكن أن يكون ذا دور بنيوى إلا من خلال تشكله بما هو فاعلية تمايز ، ثم انحلاله إذ ينتهى التمايز . والتمايز يعنى نشوء علاقة بين × (المتمايز) و (اللامتمايز) أى أن النسق ينشأ من خلال المغايرة والانتظام : استمرار هذه المغايرة إلى نقطة معينة ثم انتهاؤها . كما اقترحت أيضا أن انحلال النسق يرافق عادة بحركة تغير جوهرية فى نمو بنية النص . وقد جلت الدراسات التى قمت بها سابقا وجود ثلاثة أنماط رئيسية متميزة من الأنساق : النسق الثنائى . والنسق الثلاثى . والنسق الرباعى . كما جلت ظاهرة هامة هى طغيان النسق الثلاثى لا فى الشعر وحده . بل فى العمل الأدبى بشكل عام ، وفى الفكر الإنسانى نفسه : فى الأسطورة ، والحكاية الخرافية ، والقصة ، وفى التصورات الاجتماعية والنفسية والسياسية[9] . بيد أن الدراسات المشار إليها توقفت عند تمييز الظاهرة ، دون أن تسعى إلى فهمها ، واكتشاف دلالاتها ، ووظيفتها فى البنى التى تقع فيها ، مشيرة إلى أن تحقيق مثل هذا الفهم مشروط بإنجاز عدد كبير من الدراسات الشاملة التى تتجاوز طاقات باحث واحد .

٣ ـ

أحاول ، فى الدراسة الحاضرة ١ ـ اكتشاف الأنساق المميزة فى عدد من النصوص الشعرية الحديثة . ٢ ـ القيام بدراسة أولية لوظيفة الأنساق البنيوية : لا من حيث كونها دالة أو غير دالة وحسب ، بل من حيث فاعليتها الكلية فى البنية ، ومن حيث علاقاتها ، بالتحديد ، بتنامى القصيدة ورؤياها الجوهرية . وإذا كان فى العبارة الأخيرة «رؤياها الجوهرية» ما قد يبدو خارجا على طبيعة التحليل البنيوى أو «الفاعلية البنيوية»[١٠] كما وصفه **رولان بارت** فى دراساته المبكرة[١١] ، فإن العبارة مختارة هنا بعناية سعيا إلى تطوير التحليل البنيوى بحيث يطمح فى النهاية إلى تحديد «الرؤيا الجوهرية» للعمل الأدبى ووضعها فى سياق بنية الثقافة . فى الوقت نفسه أود أن أشير إلى أن المصطلح «الرؤيا الجوهرية» لا يتطابق تماما مع مصطلح **لوسيان جولدمان** «**رؤيا العالم**»[١٢] وإن كان يتشابك معه إلى حد بعيد . بيد أن التمييز بين المصطلحين ، الآن ، ليس ذا أهمية حاسمة .

٤ ـ

قبل أن أبدأ باكتناه الأنساق ودورها البنيوى ، قد يكون مجديا أن يقدم نموذجان شعريان يؤكدان لا الدور الجوهرى للنسق الثلاثى فى تشكيل بنية القصيدة وحسب ، بل كون البنية ، أحيانا ، وليدة تشكل النسق وانحلاله بصورة مطلقة : أى أن البنية تتطابق تطابقا كليا مع حركة النسق . وبهذه الصورة يكون وجود النسق أبسط شكل بنيوى له ، حيث يستحيل عمليا تكوّن البنية من تشكل النسق دون انحلاله .

فى النصّين التاليين **لسعدى يوسف**[١٣] جلاء لما يقال هنا :

«كيف تغدو السـماء
خطوة واحـدة ؟
كيف تغدو الجـذور
تاجنـا ؟
كيف تغـدو المدينـة
جبـلاً ؟

. . . .
. . . .
. . . .

فى الجبال
فى ظلام الجبال
تتمشى الأيائل»

(٢)

«بين بيت يُسوِّرنى وسماء طليقة
كيف أختار بيتى
بين صمتى وأغنيتى
كيف أختار همسى
بين أحداقها والثياب
كيف أدخل .

. . . .
. . . .
. . . .

تمتمة من شميم الصنوبر
همهمة من غصون الصنوبر
غمغمة فى الظلام .»

إن كون البنية هنا ، تحديدا ، هى تشكل النسق وانحلاله ، ليتأكد إذ نحاول أن ندمر النسق الثلاثى بحذف أى من عناصره المكونة . لنقرأ النص (S. 1) بإحدى الطريقتين :

S. 1.2		S. 1.1	
كيف تغدو السماء		**كيف تغدو السماء**	
خطوة واحدة ؟		**خطوة واحدة ؟**	
كيف تغدو المدينة		**كيف تغدو المدينة**	
جبـلا		**جبـلا**	
كيف تغدو الجذور		**فى الجبال**	
تاجنـا ؟		**تتمشى الأيائل .**	

ثمة بعد خفىّ للنص ، لا على صعيد البنية الدلالية فقط ، بل على صعيد عملية الانبناء (Structuration) دمّر الآن فى (S. 1.1-2) أى أن عملية الانبناء مشروطة وجوديا بتشكل النسق الثلاثى . بل إن هذا النزوع إلى النسق الثلاثى ليبدو ، أولاً ، فى الفراغ المنقّط الذى استخدمه الشاعر ليشغل المساحة الفاصلة بين حركتى القصيدة . فقد جاء الفراغ المنقّط (بشكل واع ؟) نسقاً ثلاثياً (ثلاثة أسطر من النقاط) . ويبدو ، ثانياً ، فى الحركة المضادة التى تتلو انحلال النسق إذ تتشكل هى بدورها من ثلاث وحدات : مما يشعر بتأصل النسق الثلاثى فى بنية الفكر الإنسانى والعمل الأدبى على حد سواء .

٤ ـ ١

يفترض اكتشاف النسق تحديدا مبدئيا لشروط تكونه . وسأكتفى هنا بالإحالة إلى تحديدى له فى الدراسة المشار إليها سابقا[١٤] . كما يفترض فهم النسق بالشكل الذى حُدِّد به أعلاه تحليلا بنيويا لـ ـ ١ ـ النص من حيث هو بنية مكتملة ـ ٢ ـ النسق ـ ٣ ـ علاقة النسق ببنية النص ورؤياه الجوهرية .

٥ ـ

أتناول ـ فى الدراسة الحاضرة ـ ثلاثة نصوص مبدئية ، آملا أن أنتقل فى دراسات مقبلة إلى نصوص أكثر تشابكاً وتعقيداً . ويظل الهدف الأول اقتراح المنهج وتقديم النموذج دون محاولة إثارة كل ما يمكن أن يثار من أسئلة أو اكتناه كل ما يستحق الاكتناه من أبعاد . بشكل خاص ، أتجنب فى هذه المرحلة من الدراسة مناقشة أنساق الصورة الشعرية باستفاضة ، لا إخفاقاً فى إدراك جذريتها ، أو إهمالا لها ، بل إدراكا لطبيعتها المعقدة ، ولضرورة حل عدد من المشكلات الأساسية قبل التعرض لها[١٥] .

ـ ٦ ـ

ثلاثة نصوص حديثة :

بـدر شـاكر السـياب

غارسيا لوركا[١٦]

فى قلبه تنور
النار فيه تطعم الجياع
والماء من جحيمه يفور :
طوفانه يطهّر الأرض من الشرور
ومقلتاه تنسجان من لظى شراع
تجمعان من مغازل المطر
خيوطه . ومن عيون تقدح الشرر
ومن ثدىّ الأمهات ساعة الرضاع
ومن مُدى تسيل منها لذة الثمر
ومن مُدى للقابلات تقطع السرر
ومن مدى الغزاة وهى تمضغ الشعاع
شراعه الندىّ كالقمر
شراعه القوى كالحجر
شراعه السريع مثل **لمحة البصر**
شراعه الأخضر **كالربيع**
الأحمر الخضيب من **نجيع**
كأنه زورق طفل مزّق **الكتاب**
يملأ مما فيه . بالزوارق النهر .
كأنه شراع كولمبس **فى العباب**
كأنه القدر .



تبدأ القصيدة بصورة متوهجة . متفجرة (التنور فى القلب) تتولد فاعليتها من حدة ثنائية ضدّية أساسية : النار/الماء تُخلَق بين طرفيها علاقات تكامل وتوحد وإخصاب . وتُتجاوز علاقات النفى التى تقوم بينهما عادة (الماء يطفئ النار) . ويتم هذا التوحد بوصف التنور / القلب مصدراً لقوتين إيجابيتين : النار تطعم الجياع (عبر علاقة المجاورة المجازية : التنور يُخبز فيه بإشعال النار : النار تنضج الخبز . الجياع يأكلون الخبز) أو عبر العلاقة الأسطورية ـ (النار الأسطورية التى تحرق من أجل التجدد وفيض الحياة النقى) . أو عبر كليهما معا . والماء مفوراً يطهّر الأرض (عبر العلاقة الأسطورية النابعة من ارتباط الطوفان بغسل الأرض من الإثم . وإعادة الطهارة إليها : الطوفان فى الأساطير السومرية . وطوفان نوح فى التوراة) . وتضع القصيدة . عبر هذه الأبعاد الأسطورية . وعبر التجدد والولادة . الفنان ـ الشاعر فى سياق القوى المبدعة الخلاقة وتجعله طاقة لا حدود لها على العطاء والتغيير وإعادة خلق العالم مانحة إياه . من خلال علاقات السياق الذى تضعه فيه . طبيعة البطل الأسطورى . يصبح القلب . إذن . وهو **الداخلى** . مصدرًا لقوّتين فياضتين **خارجيتين** هما . فى الواقع اليومى . قوتان ضديتان ألغى الآن تضادهما لتتحولا الى مصدر فاعلية واحدة تدميرية . لكن تدميرها أسطورى . بمعنى أنه يخلق الحياة ولا يعدمها . وتتميز الصورة التى تنبع منها هذه الفاعلية بدرجة عالية من الحدة . والتوهج . والعنف والقدرة على تغيير الأشياء .

تتنامى القصيدة على هذا المحور الجوهرى : محور التوحد بين النقيضين النار والماء ، بيد أنها تخضع لتحول داخلى بارز . يتمثل فى الانتقال من فاعلية العنف إلى فاعلية أقل حدة وأكثر هدوءا . هى فاعلية النسج والتجميع . اللذين يبدآن فى إطار الإبحار والمطر . قبل أن يتابعا تنمية سياق التوهج والعنف والقدرة على العطاء .

وتنتقل القصيدة من الداخل الى الخارج (قلبه   مقلتاه) ومن المُفْرَد إلى المثنى . محتفظةً بمحورها الجوهرى . ذلك أن ما تنسجه المقلتان هو **شراع** (مرتبط بالماء) لكنه لا ينسج من خيوط عادية . بل من **اللظى** (المرتبط بالنار) ؛ وتتنامى صورة الشراع على هذا المحور نفسه . فالمقلتان تجمعان خيوط الشراع من **مغازل المطر** (الماء) ومن عيون تقدح **الشرر** (النار) . وتظل العلاقة بين النار / الماء علاقة متوازنة . إذ تتوزع اللغة بينهما بدرجتين متعادلتين .

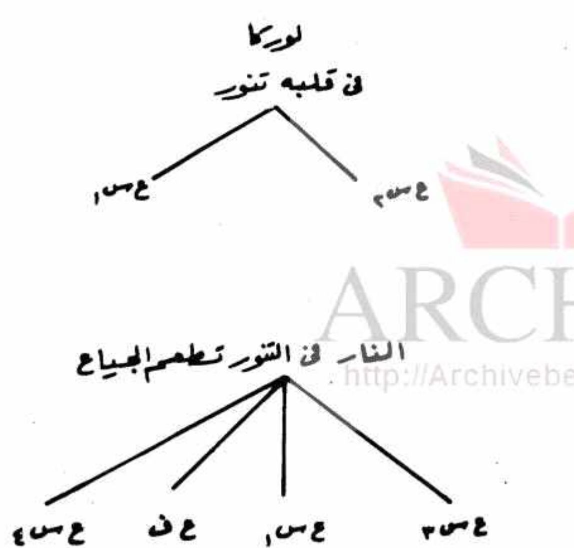
بيد أن القصيدة . تبدأ ، بعد فعل التجميع (تجمعان من مغازل المطر) بعملية تجميع فعلية على صعيد بنيتها اللغوية . إذ تقحم مجموعة من الصور التى تفقد النمو الداخلى على محور القصيدة الجوهرى . ويختل فيها التوازن بين النقيضين الماء / النار . لتطغى صورُ مرتبطة بالماء بالدرجة الأولى . متجسدة فى بنية لغوية **تجميعية** يبرز فيها دور حرف الجر «**من**» الأساسى فى عملية التجميع (من × ومن   ومن ... إلخ) ويتجلى طغيان المائية فى المكونات (من ثدىّ الأمهات ساعة الرضاع ؛ الحليب تحول للمائية) و (من مدى تسيل منها : السيولة مائية) و (من مدى للقابلات تقطع السرر : سيلان الدم تحول لسيلان الماء) . ويخ دور النار والنارية إلى درجة كاملة تقريباً . باستثناء بروزها فى تحول لها شاحب هو صورة الشعاع : (من مدى تمضغ الشعاع) . بيد أن النارية هنا لم تعد مرتبطة بفاعلية تدميرية خلاقة . بل أصبحت مرتبطة بالمفعولية (فالشعاع ضحية للمدى) . ويتخلل سلسلة التراكمات نمو داخلى لخطين : سيلان الدم (من مدى يسيل / للقابلات / شراعه الأحمر من نجيع) ثم صورة الثدى والرضاع مستمرا عبر تقطيع السرر . ثم إلى الحركة الثانية من القصيدة فى صورة الطفل . ويلعب هذا التنامى دورا **توسطيا** . إذ ينقل حركة القصيدة من العنف الحاد إلى درجة أدنى من العنف . ومن النارية / المائية إلى طغيان المائية الذى سيستمر فى الحركة الأخيرة ليصبح سيادة مطلقة للمائية .

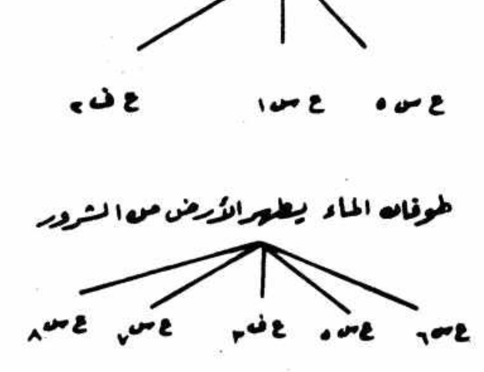
بعد الحركة التجميعية المرتبطة بالعناصر التى نسجت منها خيوط الشراع والتنامى التوسطى الذى يتخللها ـ والتى تتمحور جزئياً حول محور القصيدة الجوهرى لكنها تنفك عنه متجهة إلى تأكيد صورة الماء ـ يعود الشراع إلى البروز . مكتملا . قويا . طاغيا . ويتجلى فى أول صورة له مرتبطا بالماء (شراعه الندى) محوِّلاً ما يقرن إليه إلى عنصر مائى أيضاً (القمر الذى لا يرتبط بالنداوة يصبح هنا نديا) . ولكنه يمتلك خصائص ضدّية : فهو ندى كالقمر / قوى كالحجر . وهو جامد كالحجر / سريع كلمحة البصر . وهو أخضر كالربيع / أحمر خضيب من نجيع .

بيد أن الخصيصة الأساسية لعلاقات الثنائيات الضدية هنا هى أنها تبقى معزولة مستقلة . لا تخضع لعملية التوحيد الحادة المتفجرة التى خضعت لها الثنائية الضدية النار / الماء فى الحركة الأولى . وتتجسد هذه الانعزالية فى البنى اللغوية التى تسبك فيها الثنائيات فى كل من الموضعين . فى الحركة الأولى تشكلت بنية لغوية متشابكة توليدية : أى أن الشئ فيها يتولد من الشئ وينبع منه :

فى قلبه تنور ــــــ النار فى التنور ــــــ والماء من جحيم التنور يفور ــــــ الماء يشكل طوفانا ــــــ الطوفان يطهر الأرض .

وبكتابة هذه الجملة بطريقة تشومسكى التشجيرية [١٧] يبدو تعقيدها وتشابك مكوناتها اللغوية . وتفرع البنية العميقة لها فى بنية سطحية تتداخل فيها العلاقات إلى درجة حادة (إذ يظهر أن ع س١ تحدث فى A ؛ B C كما تحدث ع س٥ فى C D . وتندرج جميع العلاقات ضمن العبارة (فى قلبه) .





أما فى صورة الشراع فإن الثنائيات تتجسد فى بنى **متوازية** : كل جملة ترصد خصيصة محددة ثم تأتى جملة موازية لها لترصد الخصيصة المضادة . ولا تترابط الجملتان لغويا حتى بأداة العطف . أبسط مؤشرات الترابط :

شراعه الندى كالقمــر

شراعه القوى كالحجــر

شراعه الســريع

شراعه الأخضر كالربيــع

الأحمر الخضيب من نجيــع

أى أن ثمة بنية عميقة واحدة متكررة فى بنى سطحية متوازية وتولد هذه الخصيصة طبيعة **تراكمية** صرفاً للثنائيات الضدية تمنعها من التنامى والتفجر بالوهج والحدة والعنف التى تتنامى بها الثنائيات فى الحركة الأولى . من جهة أخرى . كانت الثنائيات فى الحركة الأولى قد توحدت على صعيد فاعليتها التدميرية الخلاقة : أما هنا فإن الخصائص الضدية للشراع لا تتوحد على صعيد فاعليتها إطلاقاً بل تظل صفات مستقلة . ولذلك يأتى الشراع عاريا من الفاعلية الخلاقة . **جامدا** رغم وصفه بالسرعة . **معزولا** عن سياق التغيير والعطاء والصراع . ورغم وصفه بأنه أحمر خضيب من نجيع .

وإذ تتبلور صورة الشراع فى هذا الإطار المتفتت . الذى تنعزل فيه الأشياء . وتكتسب طبيعية تراكمية . لامتنامية تتولد صورة جديدة له فى إطار التمزق والتكاثر العددى الصرف . وتقلص صورته من شراع إلى **زورق طفل** (زورق طفل مزق الكتاب يملأ النهر بالزوارق) . ثم يكتسب الشراع تجسده النهائى فى إطار الالتباس الدلالى والرمزى . بعد أن كان محدد الدلالة . إذ يربط بشراع كولمبس فى العباب (مغامراً مكتشفاً لكنه فى الوقت نفسه ضحية للجة الزاخرة) وبالقدر (بتجريديته . وذهنيته . لكنا بطغيانه وبسلطته التى لا ترد فى الوقت نفسه) . وخلال ذلك كله يتبلور الشراع فى إطار وحدانية البعد . مرتبطاً بالماء . عارياً بشكل مطلق عن النار .

٦ ـ ١ ـ ١ ـ

هكذا تتنامى القصيدة من حركتها الأولى حيث تتفجر الصورة بتوهج وعنف حادين . عبر توحيد فاعلية المتضادات (النار والماء) . إلى حركة وسيطة تبدأ فيها صورة النار بالانحسار بينما تطغى صورة الماء . وتشحب فاعلية التوحد بين المتضادات . ثم إلى حركة نهائية تختفى منها صورة النار وتحتلها صورة الماء بشكل مطلق . وتخلو من فاعلية التوحد بين المتضادات خلواً كليا . أى أن القصيدة تنتقل من **الفعل** إلى **اللافعل** . من **القوة** إلى **الضعف** . من **التفجر** إلى **الانسياب** . من **النار / الماء** إلى **الماء** . من **المحسوسية الحادة** (التنور) إلى **التجريدية** (القدر) . ومن **الداخل** (قلبه) إلى **الخارج** (شراع كولمبس فى العباب . القدر) .

وتتم هذه التحولات . جذرياً . عبر فاعلية أساسية فى بنية القصيدة هى **التنسيق وخلق الأنساق** . كما سأحاول أن أظهر فى فقرة قادمة .

٦ ـ ١ ـ ٢

تشكل الحركة الأولى . كما أظهرت الفقرة السابقة . حركة تفجر وتوهج وعنف مدمر خلاق . وتتبلور هذه الخصائص فى المكونات اللغوية الدلالية . فى الرموز التى تولدها القصيدة . وفى التركيب التوالدى المتشابك اللاثب للبنية اللغوية . بيد أن هذه الحركة تفصح عن خصيصة أخرى تقف نقيضاً للتفجر والتوهج والعنف . وتؤدى إلى خلق بنية **منفصمة داخليا** موزعة باتجاهين : تتمثل فى سيطرة الجملة الإسمية على الحركة وتولُّد رموز التفجر والعنف منها . ولا تبدو ثمة من حاجةٍ للتدليل على الاختلاف الجوهرى فى الخصائص الأسلوبية والتعبيرية بين الجملة الفعلية والجملة الإسمية . بين حركة الفعل وزمنيته وسكونية الإسم ولا زمنيته . فذلك مبدأ مؤسس فى الدراسات الأسلوبية والنقدية ابتداء من أرسطو . ويبدو جلياً أن انبثاق الحركة الأولى فى القصيدة من سلسلة من الجمل الإسمية . أو بالأحرى . من جملة إسمية واحدة (على صعيد البنية العميقة) تتفرعُ إلى سلسلة من الجمل الإسمية المنضوية (Subordinate) يمنح الحركة صلابة وسكونية ولا زمنية تصطدم مع الطبيعة المتفجرة للمكونات الأساسية لهذه الحركة (التنور . النار . الماء . الجحيم . الطوفان) . ويعمق هذا التصادم كون الأفعال فى الجمل الفرعية أفعالاً منضوية أيضا . أى أنها خاضعة لفاعلية الأسماء . وبهذه الصفة . تنقسم القصيدة . فى هذه الحركة منها . إلى فاعليتين : فاعلية التفجر والعنف والاندفاع . وفاعلية السكونية والتجمد والصلابة . ويتأكد هذا الانقسام بتحليل البنية الإيقاعية للحركة . إذ تتبع هذه البنية من علاقات الوحدات الإيقاعية[١٨] (٢١١) (٢١١) = مستفعلن . و (٢٢) متفعلن ثم (١٢°) فعولْ . مع حدوث واحد لـ (١١١) = مفعولْ . وتطغى فيها وحدة أخيرة فى كل بيت تنتهى بحرف مد متلو بساكن (أى بمقطع زائد الطول) . ويجلو التحليل أن البيت الأول يتألف من **مستفعلن مفعولْ** (٢١١ ١١١) أى من وحدتين إيقاعيتين تطغى عليهما المقاطع الطويلة . وفى طغيانها توليد للسكونية والصلابة . فيما يخلق المستوى الدلالى صورة نارية متفجرة متوهجة . ويستمر هذا التوزع فى الحركة . بين ما تجسِّده البنية الإيقاعية وما تجسده الصور والمكونات الدلالية . فى الأبيات التالية . إذ تتشكل الوحدات الإيقاعية كما يلى :

(٢١١	٢١١	°١٢	
٢١١	٢٢	°١٢	
٢١١	٢٢	٣١	°١٢
٢٢	٢٢	٢٢	°١٢
٢٢	٢٢	(٢٢	

ويلاحظ هنا أن (٢١١) تطغى بشكل كلى على البنية الإيقاعية . متمثلة فى كل موضع يرد فيه الإسم وفى موقع الفعل (تطعم) ولا ترد (٢٢) الأكثر حركية وحدة إلا فى موضعين هما حيث ترد (جحيمه) و (يطهر) .

وتتآكن هذه البُنية الإيقاعية مع صورة التنور وتفجر الماء والنار من جحيمه . وتنتهى ببداية فاعلية المقلتين اللتين تنسجان الشراع ، إذ تطغى (٢٢) بشكل مطلق ، كما تنتهى القافية المتشكلة من حرف مد متبوع بساكن لتبدأ قافية أكثر حدة وذات حركة قاطعة هى (المطر ، الشرر ، الثمر ، السرر) .

ثمة ، إذن ، توتر داخلى فى بنية الحركة الأولى من القصيدة : توتُّر ينبع من المفارقة الضدية الحادة بين المضمون التصورى والحقول الدلالية التى تمتلكها المكوناتُ اللغوية فى الحركة ، وبين البنية اللغوية التى تنسكب فيها هذه التصورات والحقول . الأولى تخلق بُعْدَ التفجر والتدفق والاندفاع ، والثانية تخلق بعد السكونية والتجمد والإعاقة .

وتنتشر خصائص الحركة الأولى ، كما يحدث فى الشعر بشكل عام فيما يبدو ، عبر القصيدة بأكملها مولدةً فيها التوتر الحاد بين الفاعليتين المذكورتين أعلاه . ولعل أسمى ما يجسد هذا التوتر أن يكوِّن الأنساق المتشكلة فى بنية القصيدة والتى سأبدأ بمناقشتها بعد قليل .

٦ – ١ – ٣

تتنامى القصيدة ، على صعيد آخر ، من مادية المكونات اللهبية المتفجرة التى تمارس فاعلية التطهير والإطعام ، أى فاعلية ترتبط بالآخر عبر حس المشاركة والانخراط فى العالم ، إلى حركة وسيطة تبدأ فيها الطبيعة المادية المحسوسة للأشياء بالشحوب نسبيا وتمتزج فيها الصور النابعة من الطبيعة بالصور النابعة من العالم الإنسانى ، مكتسبةً بعداً جمالياً ناعماً إلى حد ما «تجمّعان من مغازل المطر خيوطه» أو بعداً **فوقياً** ، وتبدأ بالانفصام عن ثقل مادية الأشياء والانخراط فى العالم بصورة مباشرة لتتحرك على صعيد التعبير المجازى التجريدى نسبيا . ويتجلى هذا المستوى من تنامى القصيدة فى صورة «مدى الغزاة» التى تجسد فاعليتها التدميرية لابمحسوسية الصور فى الحركة الأولى وكثافتها المادية (النار تطعم الجياع ، الماء من جحيمه يفور يطهر الأرض) ، بل فى لغة فوقية . فمدى الغزاة لا تبقر البطون أو تحتز الرقاب ، أو تطعن الأجساد ، مثلاً ، بل «تمضغ الشعاع» . وتشع الصورة داخليا بدلالات ضدية باتجاه «النار فيه تطعم الجياع» و «ثدى الأمهات ساعة الرضاع» و «لذة الثمر» (ذلك أن الصور الأربع صور ترتبط **بالفم** بحركات نابعة من عملية تناول الطعام) لكنها رغم ذلك أقل مادية ومحسوسية بكثير من الصور السابقة ، لأنها تنسب فاعلية المضغ الآن إلى ما لا يقع فى سياق المضغ (المدى) عن طريق علاقة **المجاورة** وعبر سلسلة معقدة من العمليات الذهنية (المدى تذبح : المذبوح يؤكل ، الأكل مضغ) وبشكل خاص لأن الممضوغ أيضاً لا يقع فى سياق عملية تناول الطعام (وهو هنا الشعاع) . وبكل هذه الصفات تفقد الصورة كثافة الطبيعة الحسية للصور السابقة وتتحرك على محور ذهنى أقرب إلى التجريد منه إلى لغة الحس . ويستمر هذا التنامى باتجاه التجريدى ، باتجاه ما هو أقل كثافة ومادية ومحسوسية وتوهجاً ، فى صورة الشراع الذى يربط بموجودين : أحدهما علوى ، أثيرى ، رغم ماديته (**القمر**) – الشعاع ينتميان إلى حقل دلالى واحد ، والآخر مادى أرضى لكنه جامد ميت (الحجر) . ثم يزداد شحوب الطبيعة المادية والمتوهجة للشراع إذ يربط بحركة بُرهية خاطفة عارية تقريبا من الكثافة الحسية (مثل لمحة البصر) . ولا تعوض صور «الربيع» و «النجيع» عن فقدان الثقل المادى تعويضاً ملموساً ثم يكتمل فقدان الكثافة المادية بربط الشراع بالزوارق **الورقية** الممزقة من كتاب ، وبربطه بالصورة الضبابية الغائمة لشراع كولمبس فى العباب ، وأخيراً ، بنقله إلى مستوى مطلق من التجريدية ، وفقدان الكثافة المادية ، عن طريق ربطه بالقدر ، وينبغى أن يؤكد ، فى هذه المرحلة ، أن الصور التى يتجلى فيها الشراع صور معزولة منفصمة عن التجربة الإنسانية الحارة المتوهجة ، ويبدو الشراع من خلالها معزولاً بشكل خاص عن المشاركة والانخراط فى العالم ، إذ ينتفى فى هذه الحركة وجود الآخر الإنسانى الذى جاءت فاعلية النار ، كما جاءت فاعلية الماء ، من أجله فى الحركة المعركة الأولى من القصيدة ، وحيث يبرز الإنسانى (الطفل) فإنه يبرز فى دور جديد ، دور منضو (Subordinate) لا طرفاً فى عملية المشاركة التى يتفجر التصور الأساسى فى الحركة الأولى من القصيدة باتجاه تعميقها .

٦ – ١ – ٤

أشرت قبل قليل إلى تبلور التصور الجوهرى فى الحركة الأولى من القصيدة فى بنية الجملة الاسمية ، وإلى كون الفعل منضوياً بالنسبة للاسم ، وتستحق هذه الظاهره تقصياً أعمق ، لأنها تشكل أحد مستويات النحو فى القصيدة .

تبدأ الأفعال بالطغيان فى الحركة الأولى ابتداء من «مقلتاه تنسجان ، » وتكتسب بنية الجمل طابعاً فعلياً طاغياً ، إذ لا تخلو إلا واحدة منها من الفعل (من ثدى الأمهات ساعة الرضاع) ويتشكل تكاثف للأفعال فى صورة خيوط الشراع ، بيد أن جميع الأفعال المرتبطة بالخيوط تأتى محكومة [بالمعنى الذى يقصده تشومسكى بـ (Govern)] بحرف الجر من + اسم مجرور + صفة (هى الفعل وجملته) .

ويبدو بجلاء أن الأفعال فى هذا الحيز من القصيدة أقل قدرة على تجسيد الفاعلية ومركزية الفعل مما هى عليه فى صورة التنور ، حيث يمثل الفعل فاعلية حقيقية لأحد المكونين الأساسين للقوى المتفجرة من التنور «النار تطعم ، الماء يفور ، الطوفان يطهر» .

أى أن القصيدة تتجه من حركة يتأكد فيها دور الفعل فى إطار الجملة الاسمية نسبياً إلى حركة يشحب فيها دور الفعل ويصبح انضوائياً ، (فيما تبقى الأسماء والجمل الاسمية طاغية على الحركة) ثم تتجه فى الحركة الثانية (بروز الشراع من جديد) إلى اختفاء شبه كلى للفعل وسيطرة الأسماء والصفات على صورة الشراع سيطرة مطلقة .

يبدو ، إذن أن القصيدة لا تسمح للفعل والجملة الفعلية بالتطور إلى حركة كاملة ، تدفقة بل تميل إلى تقلص دورهما وإلى الانحسار من مستوى الفعلية والفاعلية إلى مستوى الاسمية . وينشأ من ذلك توتر ، أو مفارقة ضدية أساسية ، بين التصور الأساسى للقصيدة وبين نمو البنية اللغوية التى تحاول تجسيد هذا التصور : أى أن لغة القصيدة تصبح فاعلية تقليص ، لا تعميق وتكثيف ، للتصور المتفجر فى حركتها الأولى ، أو لرؤياها الجوهرية ، رؤيا التفجر الذى يصهر الأضداد (النار / الماء) إلى مكونات تتكامل فاعليتها الإخصابية الخلاقة لتغير العالم وتقتله قتلا أسطوريا يؤدى إلى بعثه النقى . وتتأكد ، بتحليل هذا المستوى من نمو القصيدة ، الخصيصة الأساسية فيها التى برزت من خلال تحليل المستويات الأخرى لها حتى الآن .

٦ ـ ١ ـ ٥

تنقسم الأنساق المتشكلة فى القصيدة إلى ثلاثة أنماط أساسية : ١ ـ النسق المتشكل من الجملة الاسمية . ٢ ـ النسق المتشكل من شبه الجملة (حرف الجر +) النسق المتشكل من الجملة الاسمية البادئة بكأن (كأن +) .

ويطغى النسق الأول على الحركة الأولى من القصيدة التى تتجسد فيها صورة التوهج . والعنف . والحدة : أى أن التصورات الأساسية المتفجرة تتموضع . لغوياً . فى أنساق للجملة الاسمية سمتها الأساسية الصلابة . والثبات . ومقاومة الحركة الحادة :

فى قلبه تنور

١ النار فيه تطعم الجياع

٢ والماء من جحيمه يفور :

٣ طوفانه يطهر الأرض من الشرور

ومقلتاه تنسجان

وما يكاد النسق الثلاثى المتشكل من الجملة الاسمية **يكتمل حتى بنحلّ مولداً حركة تغير بارزة فى تنامى القصيدة هى لحظة الانتقال إلى النسج والتجميع . بدلا من أفعال العنف** والاجتياح . **وسرعان ما يبدأ** نسق جديد **بالتشكل . نابعاً من تكرار الفعلية** (تنسجان . **تجمعان**) **لينتهى بسرعة ثم يطغى نسق تراكمى يتأسس على حرف الجر وملحقاته** . **ومن الشيق أن (من) المؤشر الأساسى للتراكم . تبدأ ضمن النسق الفعلى السابق لتستمر فى النسق الجديد طاغية طغيانا كاملا** : **تنسجان من** لظىً شراع

١ تجمعان من مغازل المطر

خيوطه

٢ ومن عيون +

٣ ومن ثدى +

٤ ومن مدى +

٥ ومن مدى +

٦ ومن مدى +

ويبلغ تشكل النسق درجة عالية من التعقيد هنا . إذ إن (من) تولد أنساقاً منضوية ضمن النسق الرئيسى (من مدى نسق رباعى ينضوى ضمن نسق من + الأساسى وهو نسق سداسى) بالإضافة إلى **كون** من قبل بدأ النسق الرئيسى قد دخلت فى تركيب الجملتين اللتين سبقتا بدء تشكل النسق الرئيسى (من الشرور . من لظى) . **ولطغيان** هذا النسق التراكمى فى مركز القصيدة تأثير جوهرى على حركة القصيدة وتناميها . كما سيشار بعد قليل .

بعد اكتمال النسق السداسى . يبدأ نسق جديد رباعى مؤسساً على لفظة (الشراع . التى كانت قد وردت لدى بدء تشكل النسق السداسى) . ويتشكل النسق الجديد أيضا من الجملة الاسمية . بصوره تكرارية للبنى المتوازية . كما ذكر فى فقرة سابقة :

شراعه الندى +

شراعه القوى +

شراعه السريع +

شراعه الأخضر +

الأحمر +

وما يكاد النسق الرباعى ينحل حتى يتشكل نسق ثلاثى جديد مؤسس على التشبيه . أى أنه ينضوى ضمن النسق السابق المؤلف من (شراعه) :

كأنه زورق طفل +

كأنه شراع +

كأنه +

هكذا تكون بنية القصيدة بأكملها وليدة تشكل سلسلة من الأنساق . دون أن يكون بينها فضاءات للحركة الحرة اللامنسقة : أى أن هذه البنية . مهما بلغت حدة التوهج والتفجر الكامنين فيها . تتجه إلى مقاومة الحركة المتوهجة وتقليص التفجر وكبحه . وإلى لجم الحركة بثبات البنى بدلاً من تنمية الحركة وتطويرها وتعميقها بحيث تصل ذروة من التفجر . ويزداد تأثير كبح الحركة بامتناع تشكل أنساق فعلية . باستثناء النسق الفعلى الثنائى فى (تنسجان ـ تجمعان) : بيد أن طبيعة الفعلين هنا أميل إلى الهدوء والثبات ولذلك فإن النسق الفعلى لا يكتسب طبيعة متفجرة حيوية على الإطلاق . أما الأفعال الأخرى ـ بشكل خاص فى الحركة الأولى ـ فإنها منضوية ضمن بنية الجملة الاسمية . ورغم أنها تكاد تشكل نسقا فعليا (تطعم . يفور يطهر) فإن انضواءها ضمن بنية للجملة الاسمية يعيق بلورتها لحركات حادة وتناميها . خالقا توتراً بارزاً بين فاعلية الحركة العنيفة وبين البنية المجردة للجمل التى تحاول هذه الفاعلية أن تتجسد من خلالها .

فى ضوء ما سبق . تمكن تحديد فاعلية الأنساق المتشكلة فى القصيدة بنقطتين :

(أ) تعميق خصائص البنية اللغوية . والإفصاح عنها :

(ب) كبح الحركة المتفجرة من التصورات الأساسية للقصيدة وإعاقة تناميها .

فالأنساق . إذن ذات فاعلية تقليصية . معوّقة . تتخذ مساراً مضاداً للمسار الذى تبدأ بلورته التصورات الأساسية للقصيدة . وإذ يلاحظ أن النسقين الطاغيين فى النص هما نسق رباعى ونسق سداسى . وأن النسق الثنائى الوحيد هو نسق فعلى . ثم إن النسق الثلاثى يتشكل مرة وحدة فى خاتمة القصيدة . تفتح أمام البحث مجالات جديدة تتعلق بالعلاقة بين طبيعة النسق المتشكل ووظيفته : هل تؤدى الأنساق المختلفة وظائف مختلفة فى بنية النص؟ إن هذه الإمكانية من التعقيد بحيث تستحق دراسة متقصية مستقلة لا مجال لمحاولة القيام بها الآن .

٦ ـ ١ ـ ٦

فى التحليل السابق للأنساق ، حُدِّد النسق ، ضمنيا ، بأنه ظاهرة تركيبية تنبع من التكرار وتؤدى إلى تميز بارز بين اللغة المنسقة واللغة الحرة . لكن النسق يمكن أن يحدد على صعيد آخر بأنه الانتظام فى التعامل مع المكون اللغوى المفرد فى وجوده ضمن علاقات تركيبية متغايرة . بهذا التحديد يمكن ، مثلاً ، أن يدرس **تأنيث** الأفعال فى النص باعتباره ظاهرة خلق لنسق يطغى على النسق المضاد وهو **تذكير** الأفعال . ويتمثل نمطا النسق فى الجدول التالى : ـ

الفعل مؤنثا	الفعل مذكرا
تطعم	يفور
تنسجان	يطهر
تجمعان	
تقدح	
تسيل	
تقطع	
تمضغ	مزّق
	يمدّ

كذلك يتميز على أساس التحديد نفسه ، نسق التعامل مع الصفة . ويتجلى فور الاتجاه إلى تسجيل هذا النمط من النسق أن الصفات المباشرة (أى التى تتمثل فى كلمات مفردة فى مقابل الصفة الكامنة فى جملة) تنعدم فى حركة القصيدة الأولى . أى فى كل ما ينبع من صورة التنور وما يكون فاعله الذات ـ المحور (مقلتاه) . لكنها تطغى فى الحركة الثانية ، كما يجلو الجدول التالى : ـ

الحركة الأولى : الذات المحور	الحركة الثانية : الشراع
صفة تنور جملة (النارفيه	الندى
... الشرور	القوى
صفة شراع جملة	السريع
(تجمعان ... الشعاع)	الأخضر
	الأحمر
	الخضيب
	صفة طفل : جملة (مزقه الكتاب)

وتتوزع القصيدة ، من خلال هذين النسقين ، بين عالمين : عالم فاعلية المؤنث ، وهو عالم ضدى (النار تطعم خبزه ، عيناه تنسجان الشراع ، خيوط الشراع جميعها وليدة فاعليات مؤنثة) وعالم فاعلية المذكر وهو عالم وحيد البعد (الماء يطهر من الشرور ، الشراع ذو ملامح إيجابية صرف) والعالم الأول هو عالم الفاعلية الحادة النابعة من توحد المتضادات ، أما العالم الثانى فإنه إلى حد بعيد عالم استرسالى نابع من فاعلية لا ضدية ، وبين عالم الفعل وعالم الصفة . فحركة القصيدة تتجه من الفعل إلى الصفة ، من الحيوية والتدفق والتفجر إلى السكونية واللازمنية والثبات ، من الحدة النابعة من توحيد المتضادات إلى الاسترسالية النابعة من طغيان وحدانية البعد .

وتجسد هذا المستوى من بنية القصيدة رؤية جوهرية دائبة فى تتجسد فيها على المستويات الأخرى ، كما أظهر تحليل الأنساق والظواهر الأخرى سابقا .

على صعيد آخر تبدأ القصيدة من صورة التنور الذى فى **الداخل** (فى قلبه) وتنتهى بصورة الشراع (الذى تنسجه مقلتاه) فى **الخارج** ، وتبدأ بصورة المادى المتفجر (التنور) وتنتهى بالمجرد اللامحدد ، كما تبدأ بالتشكل فى إطار الأفعال ثم تتحرك بشكل طاغ إلى الأسماء . يلاحظ أن الحركة الأولى (الأبيات ١ ـ ١١) تبرز فيها الأفعال رغم طغيان الأسماء . أما الحركة الثانية فإنها تتألف من أسماء فقط باستثناء فعلين (الرقمان ٦ ، ٨ تمثلان ورود الضمائر ، وهى أسماء أصلا)

٩ / ٦ + ٣٢ / ٨ + ٢٦

٦ ـ ١ ـ ٧

تنبع أزمة القصيدة من كونها عجزت عن أن تتشكل فى إطار رؤية ضدية للوجود الإنسانى ، للذات فى علاقتها بالوجود ، ثم أن تبلغ بهذه الرؤيا درجة من التوتر الحاد تتفجر ـ إذ تنحل ضديتها فى ذروة نمو القصيدة ـ شرارة التكون الكلى الذى تتجسد فيه فاعليتها فى الوجود . لقد بدأت القصيدة بالتشكل فى إطار هذه الرؤيا (التنور مصدر النار والماء : العطاء المغذى والفيضان المطهر) لكنها ، فى حركة تناميها ، وصلت نقطة انكسار باتجاه وحدانية فى البعد طاغية . ولقد عمق أزمة القصيدة تجسد هذه الوحدانية فى أنساق فوق ثلاثية تنبع من جملة لغوية واحدة موصلة حركة القصيدة الى نقطة تراكمية . فقدت فيها خيوط حركتها الاحتدامية الأولى وتحولت إلى سلسلة من الأوصاف (أى الثباتات) التى انبثت بصورة تمزيق وتفتت قبل أن تستعيد شيئاً من كثافة دلالاتها متجسدة فى نسق ثلاثى ، فى صورة شراع كولمبس فى العباب وتجسيد الشراع بربطه بالقدر .

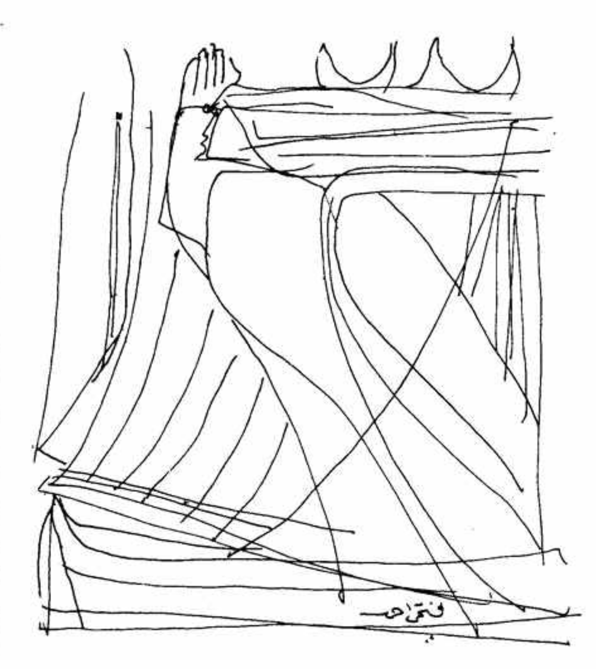
ولعل من الشيق أن مفصل حركة القصيدة الحقيقى ، أى الحيز الذى تبرز فيه الخيوط المنسوجة من سلسلة العناصر الضدية ثم تنتقل عليه القصيدة إلى صورة الشراع المكتمل ، يمثل حركة احتزاز متكررة وتمزيق وتقطيع : الأفعال المرتبطة بـ «مدى ») .

أى أن ثمة تماكناً مطلقاً بين المستوى التصورى لحركة القصيدة وبين عملية انبنائها : ثمة انقطاع فى نمو القصيدة ، وحركة انكسار ، يتجسدان على محورى تصور الذات المتناولة والتجسد اللغوى للقصيدة بما هى بنية فيزيائية مغلقة . وفى هذه العلاقة الأساسية بين المحورين ، وفى تنامى القصيدة ووصولها إلى أزمتها الداخلية ، تلعب الأنساق وعملية التنسيق دوراً جوهرياً هو الذى يمنح القصيدة شخصيتها وبنيتها المتميزة .

٦ ـ ١ ـ ٨

تشكل القصيدة إذن ثنائية ضدّية طرفاها التصور الجوهرى للذات المعاينة . والبنية اللغوية التى يتجسد فيها هذا التصور . وإذ يفصح الآن عن الذات المعاينة . (التى أشير إليها باقتضاب فى الحركة الأولى) وهى **غارسيا لوركا** : الشاعر بطلاً (أو الفنان بطلا) . يمكن تجسيد أزمة القصيدة ضمن معطيات الرؤيا الجوهرية التى تبلورها للشاعر (للشعر . للفن) من حيث هو فاعلية فى العالم . وضمن هذه المعطيات . تبدو القصيدة مشروخةً بمفارقة ضدية أساسية : ذلك أن الرؤيا الواعية (وأنا أستخدم مصطلح الوعى هنا للمرة الأولى وبدرجة كبيرة من الحذر) التى تنميها القصيدة لدور الشاعر فى التاريخ بل دور البطل فى التاريخ . رؤيا ديناميكية . حركية فياضة . يتجلى البطل فيها فاعلية إبداع وتغيير للعالم . فاعلية ثورية توحد بين المتضادات توحيداً جدلياً (تطعم الجياع وتطهر الأرض) وطاقة على الحلم . وعلى حمل عذابات العالم . وخلق روح المغامرة والاكتناه . غير أن بنية القصيدة تتنامى حول إدراك (لا واع ؟) لعبثية هذه الرؤيا . لانتفاء دور البطل التاريخ . لانعدام قدرة الفن على تغيير العالم . ويتجسد هذا الانشراخ . هذه المفارقة الضدية . فى الثنائية الضدية الأساسية فى القصيدة : الداخل / الخارج : قلبه / مقلتاه . فالقلب يتوهج بطاقات ثورية . تغييرية هائلة . تصهر الأضداد لتخلق منها قوة خلاقة فى الوجود الإنسانى . أما المقلتان فإنهما تفعلان على مستوى الحلم . وفى إطار الحلم . والإنحار . والانفصال عن العالم . هكذا يتفتت التفجر الأولى للقصيدة وينحل من طب جامح إلى انسيابية حالمية ، من فاعلية . أو طاقة على الفعل إلى سكونية نسبية وسعى وراء الحلم . وتخلو القصيدة . عمليا . من أى فعل حقيقى للتغيير .

وفى هذا الانشراخ . تلعب الأنساق دوراً جوهريا : فهى التى تكشف عملية الانهيار التدريجى لتفجر القصيدة . وتقلص الفعل والتوهج والاندفاع . وتلجمها . محولة إياها إلى سكونية طاغية . وهى التى تكشف الطبيعة التراكمية لحركة نسج الشراع ولطبيعة الشراع . وبالتالى انعدام القوى الحيوية (الديناميكية) القادرة على تغيير العالم من خلاله .



تنبع رؤيا القصيدة الجوهرية . بالخصائص التى حددتها الدراسة . من رؤيا للعالم محددة بعبارة لوسيان جولدمان . فهى ليست معاينة لذات فردية وحسب . بل للنمط . للشاعر . للشعر ودوره فى تغيير العالم . ويبدو لى أن هذه الرؤيا تنتمى إلى عالم **فئة محددة** فى بنية الثقافة العربية . هى **فئة المثقفين** الذين ينتمون إلى البورجوازية الصغيرة . وتستق من موقع هذه الفئة التى بشرت بتغيير الشعر : فى طبيعته ووظيفته . ناقلة إياه من مجال فاعلياته التقليدية . إلى مجال جديد يلعب فيه دور المنقذ . المخلص بالبطل الذى يغيِّر العالم . يحرقه حرقاً أسطورياً من أجل أن يخلقه نقياً جديداً خصبا (ومن هنا طغيان أساطير كالفينيق والعنقاء . وأساطير الموت والبعث : تموز وأدونيس ......إلخ) وعبر عملية تحول جذرية توحّد دور الشاعر ـ الشعر بدور البطل ـ الفرد . وأصبح هذا البطل المهدى المنتظر الذى سيبدأ عملية الخلق بعد إحراق العالم أو إغراقه بالطوفان . ولقد انتمى شعراء هذه الفئة سياسيا إلى تجمعات أو أحزاب تدعو إلى مبادئ وحركات ثورية . إلى عدالة اجتماعية جديدة تطعم الجياع وتطهر الأرض من الاثم .

بيد أن هذه الرؤيا كانت **منشرخة فى أعماقها** بإدراك حاد لاستحالة عملية التغيير ولاستحالة ممارسة البطل (الفرد . الشاعر) لدور المنقذ . أى أنها كانت . جوهريا . رؤيا **مأساوية** تحمل فى جذورها تناقضاتها الحادة العميقة وتناقضات العالم الذى فيه تبلورت . ولذلك فقد كانت تنتهى . فى قصائد تنتمى إلى هذه الفترة . بتبشيرية ساذجة أحياناً . تأتى بصفة إلصاقية فى القصيدة . غير نابعة من منطقها الداخلى (قصيدة السياب «مدينة بلا مطر» مثل متميز . وشعر خليل حاوى فى **نهر الرماد** مثل آخر) وتنتهى . فى قصائد أخرى . بانهيار مأساوى تفجُّعى . بإجهاض الرؤيا (قصيدة السياب «مدينة السندباد» مثل ممتاز . وقصيدة حاوى «لعازر ١٩٦٢ مثل آخر) .

وإذا كانت محاولة تجسيد العلاقة بين بنية القصيدة ورؤيا العالم تبدو الآن مبدئية لأنها تستند إلى نص واحد فيما يفترض لوسيان جولدمان أن مثل هذه المحاولة يجب أن تتناول البنى الدالة فى عمل الشاعر كله[١٩] . أو فى أعمال المرحلة كلها . فإنها يمكن أن تدعم بعدد كبير من النصوص . بين أبرزها النصوص التى ذكرت قبل قليل . لكن أبرز ما يدعمها هو الانقلاب الجذرى فى لغة الشعر . والتحول عن بنية القصيدة ـ الأسطورة الذى طرأ على الشعر العربى فى أواخر الستينيات وبشكل خاص بعد ١٩٦٧ . إذ طغت نحجة المراثى والبكائيات . مفصحة عن المستوى الذى اقترحت أنه كان ضمنيا (لا واعيا ؟) فى شعر المرحلة السابقة . (لكنه كان حاضرا باستمرار حضوراً بارزا لا تخفيه التصورات المتوهجة) وفى القصيدة المدروسة للسياب الآن . ودافعة إياه للانبثاق إلى السطح ليغمر القصيدة . ويتحول إلى المنظور الفعلى الذى تنامت فيه رؤيا جديدة للعالم لدى الطبقة نفسها من الشعراء (البياتى وتحولات شعره مثل بارز) ولدى الجيل اللاحق منهم بيد أن هذه الأطروحة تستحق بحثاً خاصاً . ويحسن ألا يتابع طرحها بهذه الصورة المبدئية الآن .

يوسف الخال

البئر المهجورة

عرفت إبراهيم . جارى العزيز . من زمان .
عرفته بئرا يفيض ماؤها
وسائر البشر
تمر لا تشرب منها . لا ولا
ترمى بها . ترمى بها حجر

« لو كان لى أن انشر الجبين
فى سارية الضياء من جديد .
يقول إبراهيم فى وريقة
مخضوبة بدمه الطليل
« ترى . يحول الغدير سيره كأن
تبرعم الغصون فى الخريف او ينعقد الثمر
ويطلع النبات فى الحجر ؟

« لو كان لى .
لو كان أن أموت ان اعيش من جديد .
أتبسط السماء وجهها . فلا
تمزق العقبان فى الفلاة
قوافل الضحايا ؟
أتضحك المعامل الدخان ؟
أتسكت الضوضاء فى الحقول .
فى الشارع الكبير ؟
أيأكل الفقير خبز يومه .
بعرق الجبين . لا بدمعة الذليل ؟

« لو كان لى أن أنشر الجبين
فى سارية الضياء .
لو كان لى البقاء .
ترى . يعود يولسيس ؟
والولد العقوق . والخروف .
والخاطئ الأصيب بالعمى
ليبصر الطريقا ؟ »

وحين صوب العدو مدفع الردى
واندفع الجنود تحت وابل
من الرصاص والردى .
صيح بهم : « تقهقروا . تقهقروا .
فى الملجإ الوراء مأمن
من الرصاص والردى ! ؟ »
لكن إبراهيم ظل سائرا .
إلى الأمام سائرا .
وصدره الصغير يملأ المدى !

« تقهقروا . تقهقروا .
فى الملجإ الوراء مأمن من
الرصاص والردى ! »

لكن إبراهيم ظل سائرا
كأنه لم يسمع الصدى .

وقيل إنه الجنون .
لعله الجنون .
لكنى عرفت جارى العزيز من زمان

من زمن الصغر .
عرفته بئرا يفيض ماؤها .
وسائر البشر
تمر لا تشرب منها . لا ولا
ترمى بها . ترمى بها حجر .



تقدم «البئر المهجورة» نموذجاً ممتازاً لاكتناه التنسيق . وأشكال التنظيم . أو الترتيب المختلفة التى تكشف دراسات ياكوبسن ولوتمان[٢١] . بشكل خاص . أنها لصيقة بلغة الشعر . ويبرز التنسيق فى بنية القصيدة بدءا من تقسيمها المقطعى وحركاتها . وانتهاء بالمكونات اللغوية الصغرى . كما سينجلى فيما بعد . فعلى صعيد الحركات المكونة تنبنى القصيدة ظاهريا فى ٦ حركات يمكن تقليصها . فى الواقع . إلى أربع حركات ١ . ٢ . ٣ . ٤ تنحل هى بدورها إلى حركات **ثلاث** . إذ إن ١ . ٤ هما الحركة نفسها وقد دخلها فى ٤ تغير جزئى فقط . أى أن الحركة ١ بصورتها ١ . ٤ والحركة ٣ تؤطّران الحركة ٢ . التى تنقسم إلى ثلاث حركات فرعية تشكل نسقا ثلاثياً . وتتشكل من ١ . ٣ من جهة و ٢ من جهة أخرى ثنائية ضدية تمنح بنية القصيدة طبيعتها المميزة . هى ثنائية السرد / النجوى الداخلية ، الراوية / إبراهيم .

ويتمايز طرفا الثنائية على مستويات متعددة . أبرزها مستوى اليقين النابع من السرد / التساؤل (النابع من النجوى الداخلية) . وفيما تتكرر الحركة ١ بصورة كلية . كما أشير قبل قليل . فإن الحركة ١ تكتسب بنيتها المميزة من تشكيلها لنسق ثلاثى يتألف من جملة الشرط «لو كان لى أن + فعل للأنا + تُرى (أو الأستفهام) + فعل للآخر مشروط وجودياً بفعل الأنا ونابع منه) . وتمثل هذه الصيغه البنية العميقة (بلغة تشومسكى) للحركة ٢ . أما بنيتها السطحية فإنها تشكل هى بدورها نسقا يتنامى من ـ ١ ـ فاعلية الطبيعة ـ ٢ ـ إلى فاعلية الطبيعة والإنسان المشتركة ـ ٣ ـ إلى فاعلية الإنسان . أى أنه نسق مبنى على ثنائية ضدية هى الطبيعة / الإنسان . وعلى حركة توسطية (بالمعنى الذى يقصده كلود لفى ـ شتراوس بالتوسط) بين طرفيها :

الطبيعة : ترى يحول الغدير سيره ــــ (تفاصيل مرتبطة بالطبيعة)

الحركة التوسطية : أتبسط السماء وجهها + (...) (الطبيعة المؤنسنة)

أتضحك المعامل الدخان + (...) (نتاج الجهد الانسانى المؤنسن)

أيأكل الفقير خبز يومه + (...) (الإنسان)

الإنسان : ترى يعود يوليسيس

والولد العقوق . والخروف

والخاطئ الأصيب بالعمى .

ووجود الخروف هنا ليس انتماء إلى عالم الطبيعة بل عالم الإنسان . لأن الخروف هو الخروف الضال فى التراث الدينى المسيحى)

ويبلغ التنسيق درجة عالية من الكمال إذ تتميز الحركة التوسطية باستخدام أداة الاستفهام (الهمزة) فيها بشكل مطلق (أربع مرات دون حدوث «ترى» حتى مرة واحدة) . فيما تستخدم (ترى) فى كلتا الحركتين الأولى والثالثة .

وكذلك تتميز الحركة التوسطية بأنها الحركة الوحيدة التى يتكرر فيها **لو كان** مع تنويع فى تركيبها : لو كان لى

لو كان أن أموت

أما الحركتان (الطبيعة والانسان) فإنهما يستخدمان الجملة :

«لو كان لى أن أنشر الجبين

فى سارية الضياء»

كاملة . مع تغاير بينهما . إذ ترد «من جديد» فى الأولى . وتتكرر بعد الجملة (×) «لو كان لى» متلوة باسم . لا بأن المصدرية + فعل . كما كانت فى الحركة الأولى :

«لو كان لى البقاء»

تشكل الحركتان الأولى والثانية ثنائية ضدية أساسية : تبدأ الحركة الأولى مجملة مباشرة سردية . على درجة كبيرة من البساطة مجسدة إبراهيم فى إطار العادى اليومى . المألوف «جارى العزيز» ومؤكده عاديته ومألوفيته باختيار الاسم «إبراهيم» أولا بأبعاده الدينية المتمثلة فى فعل التضحية ونذر الذات . (إبراهيم الخليل) . وثانيا بأبعاده الشعبية المتمثلة فى شيوع الاسم وتقليديته وريفيته . وعبر هذه الأبعاد . مندغمة . تتأكد تاريخية الاسم كذلك . ثم تتعمق هذه التاريخية بتاريخية المعرفة (من زمان) . كذلك تتعمق المألوفية والشعبية والتاريخية فى الصورة الشعرية التى يتجسد من خلالها إبراهيم «بئرا» لارتباط البئر بالتراث الشعبى . الريفى خاصة . ولعراقة البئر التاريخية .

بيد أن الجملة تنمى . فى حركتها . محورين : العادى . اليومى . المألوف والمأساوى المتجسد فى علاقة الإحباط المطلقة بين إبراهيم والآخرين . وتتكون بنية الجملة من سلسلة تكرارات ثنائية (عرفت . عرفته . لا ولا : ترمى بها . ترمى بها . ثم تكرار سائر . تمر على صعيد مختلف ينبع من ازدواجية المعنى فى سائر : بقية البشر والذين يسيرون . بما فى ذلك من تكهن بفعل المرور : تمر .

وتفصح الحركة الأولى عن علاقات متشابكة بين إبراهيم وبين الآخرين . تتميز على صعيد المفرد / الجماعة : المذكر / المؤنث والفيض / الإمساك : اللغة المجازية / اللغة المباشرة . ويبدو أن ثمة انقطاعاً كاملا بين طرفى الثنائية يتمثل فى العطاء / اللاستجابة . فى الحركة / اللاحركة . إبراهيم يفيض باتجاه الآخرين . لكن الآخرين يتجاهلون وجوده لكن ما بين إبراهيم / الآخرين ليس انقطاعاً مطلقاً . بل إن بينهما لتوحداً . إذ إن الآخرين هم طموح فيض إبراهيم ومتّجه حركته . وينعكس هذا . لغوياً . فى تحوّل المذكر (إبراهيم) إلى مؤنث (بئرا يفيض ماؤها) وتحول البشر إلى مفرد مؤنث (سائر البشر تمر . بدلاً من يمرون) .

فى الحركة الثانية . صوت إبراهيم ـ النجوى الداخلية . تبتدئ الجملة باللحظة الحاضرة عارية من السياق الزمنى . ودون تاريخ . ومشيرة باتجاه المستقبل من حيث هو إمكانية قلقة تتجسد فى صيغة «لو .... ترى» . وعلى عكس الحركة الأولى التى يسيطر عليها المتكلم المفرد (الراوية) فإن الحركة الثانية يسيطر عليها المتكلم المفرد (البطل) . أى أن بين الحركتين اشتراكاً لكن بينهما اختلافاً فى الذات التى تروى (الصيغة الواحدة ذات مضمونين متغايرين) . ويتداخل السرد . بشكل إشارى لمحى . مع الصوت لينقل الحدث إلى ذروته : إبراهيم يترك كتابة على ورقة مخضوبة بدمه الطليل . وتجسد كلمات إبراهيم قلق السؤال عن علاقة الفعل الإنسانى بتغيير العالم . والطبيعة . وقوانين الأشياء . وعلاقات

لإنسان بالإنسان وبالعالم . وخلق عالم اكثر سلاما . وعدالة وتناغما عن طريق الفعل الذى يتجاوز الموت . فعل البطولة والتضحية . وتتشكل كلمات الموت فى أنساق تنبع من حركتها ثلاث مقاطع ضمن الحركة الثانية من القصيدة . بادئة دائماً بالعبارة «لو كان ... » ومن الدال أن الحركة بأكملها . باستثناء التدخل السردى البسيط فى بدايتها . حركة للنجوى الداخلية . وتقف لغة النجوى الداخلية نقيضا للغة السرد و فهى لغة احتمالات . وتساؤلات . لا لغة تقرير . وصيغتها الأساسية صيغة جملة الاستفهام . فى مقابل الجملة الخبرية الإثباتية فى لغة السرد . كذلك تقوم لغة النجوى على تأسيس علاقات حميمة . وجودية . بين إبراهيم (الذات الفردية) . والأشياء العالم . الإنسان . عن طريق التساؤل عن إمكانية تغيير العالم بالفعل الفردى . بالدم - القربان . وتزدحم اللغة هنا بالصور التى تقترب من تجسيد اجتراح المعجزة «تبرعم الغصون فى الخريف . يطلع النبات فى الحجر » .

فى الحركة ٣ يتداخل السرد مع صوت آخر سوى صوت إبراهيم هو صوت نابع من الحدث القصصى . وتتشكل الحركة إلى درجة كبيرة من تكرار نسق شبه كامل . إذ إن الجملة الأساسية (الصوت الآخر) تكرر :

« تقهقروا تقهقروا

فى الملجأ الوراء مأمن

من الرصاص والردى »

كما تكرر جملة السرد :

« لكن ابراهيم ظل سائرا »

ومن الشيق أن جملة الصوت الآخر تكرر هى بدورها جزء من الجملة السردية الأولى فى الحركة ٣ :

« وحين صوب العدو مدفع الردى

واندفع الجنود تحت وابل

من الرصاص والردى »

صيح بهم : تقهقروا . تقهقروا .

....

من الرصاص والردى »

هكذا تصبح الحركة بأكملها تداخلاً نسقيا كثيفا لا **يتطور** . بل يتشكل مأساويا عبر إقحام الصوت والحدث وصورة إبراهيم فى متواليات تعمق برهية التجربة وطبيعتها الخاطفة . ويبلغ التكرار درجة أسمى حين ينتهى الحدث . **فعلياً** . بالعبارة «وصدره الصغير يملأ المدى » **دون أن تنتهى** الحركة التى تلوب على نفسها مكررة المقطع المحرق «تقهقروا تقهقروا .... كأنه لم يسمع الصدى » .

فى الحركة الرابعة . تتكرر الحركة الأولى بشكل كلى . ويقحم فيها صوت خارجى : «وقيل إنه الجنون » يعلق على الحدث . لكن صوت الراوية «لعله الجنون » يعمق العلاقة الحميمة بين الراوية وبين إبراهيم متجسدة فى الصيغة «.... لعله .... لكننى » التى ينهى الجزء الثانى منها الجزء الأول (القبول بالتقييم الخارجى) ليحيل الجنون إلى فعل طبيعى . مألوف . متوقع من إبراهيم - البشر مضيفا إضافة كاشفة هى «من زمن الصغر » تعمق بعد المأساة وتاريخ طبيعة الحدث . طبيعية أن يكون إبراهيم قد فعل ما فعل .

ثمة ملاحظة أخيرة شيقة : -

هى أنه فى الحركتين ٢ . ٤ يقطع السرد **مرة واحدة** فقط بعبارة تنتمى إلى صوت خارجى . وأن النجوى الداخلية تقطع مرة **واحدة** فقط بعبارة تنتمى إلى السرد :

١ - وقيل إنه الجنون

لعله الجنون

لكننى عرفت جارى العزيز

٢ - «لو كان لى ان انشر الجبين

فى سارية الضياء من جديد »

يقول إبراهيم فى وريقة

مخضوبة بدمه الطليل .

وأن الحركة ٣ تصبح مزيجا من تداخل السرد والصوت . أى من مقاطعة السرد للصوت والصوت للسرد .

« وحين صوب العدو

....

صيح بهم : « تقهقروا »

لكن إبراهيم ظل سائرا

....

« تقهقروا »

لكن إبراهيم ظل سائرا . »

٦ - ٢ - ١

هكذا تؤسس القصيدة أنساقها . لكنها تتعامل معها بحيوية عميقة . فلا تسمح للأنساق بالتجمد على صورة واحدة . بل تحقق شرطا جوهريا هو انحلال النسق عند مفصل حيوى فى نمو القصيدة . مدخلة التنوع على النسق . ومداخلة بين الأنساق . بيد أنها . رغم ذلك . تظل قادرة على بلورة الأنساق فى أطر محددة بحيث تنشأ من علاقاتها المكانية فى القصيدة بنية متوترة يضئ كل طرف منها الطرف الآخر فلغة إبراهيم المتفجرة . القلقة المتسائلة المنطوية على إيمان بعظمة الفعل الإنسانى . تقف نقيضاً للغة الراوية البسيطة المباشرة . وعبر هذا التضاد ينشأ ما أسميه فى دراسة أخرى (الفجوة : مسافة التوتر)[٢٢] التى تميز الشعرية إلى درجة أسمى . وتكون فاعلية التضاد إضاءة حركة الإطار المتكررة (١ . ٤) للحدث المركزى بكل ما فيه من فرادة . وتوتر . وتعميق حيويته وإبراز **الهوة** بين وجود إبراهيم اليومى ووجوده الخارق . بين الزمن وبين اللحظة . بين عطاء الآخر والموت من أجله .

أى أن بنية القصيدة تتشكل من تفاعل محورين : محور العادى . اليومى . البسيط والتاريخى . ومحور البطولى . الخارق . واللحظوى . وبمتلك كلا المحورين طبيعة مأساوية تتنامى عبر صورة الفيض من فيض الماء (البئر) الذى لا يستثير استجابة مشاركة قادرة على تغيير العالم (البشر) إلى فيض الدم (دم إبراهيم ـ البئر) الذى لا يستثير . هو بدوره . استجابة مشاركة قادرة على تغيير العالم (الأشياء والطبيعة والإنسان) . وحول محورى العقل . الجنون .

فالرؤيا الجوهرية التى تجسدها القصيدة للوجود الإنسانى رؤيا مأساوية مبتهجة فى آن واحد : تنبع من اكتشاف العلاقة الحميمة بين المحورين : من كون الخارق البطولى مشروطا بالعادى . المألوف ، من كون الفعل الفائق الذى يتجاوز حسابات الربح والخسارة الشخصية . نابعا بشكل طبيعى من اليومى «جارى العزيز» . والمألوف والتاريخى الضاربة جذوره فى الأرض وحب الآخر . وبهذه الصفة فإن القصيدة **تعقلن** الخارق البطولى اللحظوى بربطه . وجوديا . باليومى البسيط . المألوف . **وتحل التناقض الظاهرى** بينهما . دون أن تجعل البطولى شيئا متميزا فى النوع أو تنسبه إلى فصيلة خارقة فائقة . فصيلة ـ السوبرمان .

٦ ـ ٢ ـ ٢

تتشكل بنية القصيدة . كما أصبح جليا . من تداخل أنساق تلوب على ذاتها . متنامية من السرد إلى الصوت . ومن الصوت إلى السرد . ومن اللحظة التى تختزل الماضى إلى اللحظة الخاطفة . ومن التحقق إلى الإمكانية .

ويطغى على القصيدة النسق الثلاثى . الذى يكتمل ثم ينحل . خالقا لدى انحلاله تغيرا جوهريا فى مسار بنية القصيدة . وينحصر هذا النسق ضمن نسق ثنائى يشكل الحركتين الأولى والأخيرة من القصيدة . وفيما يتألف النسق الثنائى من أنساق ثنائية فرعية :

«**عرفت إبراهيم**
عرفته ......
لا . ولا
ترمى بها . ترمى بها حجر»
من زمان
من زمن الصغر
من الرصاص والردى
....
لكن إبراهيم ظل سائرا ...

فإن النسق الذى يجسّد النجوى الداخلية يكون إما ثلاثيا أو رباعيا :

«**ترى يحول الغدير سيره**
كأن :
١ ـ تبرعم الغصون
٢ ـ أو يعقد الثمر
٣ ـ ويطلع ....

ثـــم :

١ـ أتبسط السماء ....
٢ ـ أتضحك ......
٣ ـ أتسكت
٤ ـ أيأكل»

ثـــم

١ ـ ترى يعود يوليسيس
٢ ـ والولد العقوق
٣ ـ والخروف
٤ ـ والخاطئ ...

هكذا تبرز القصيدة انحصار الحدث . اللحظة الخاطفة . الفاجعة . الخارقة فى إطار اليومى . العادى . التاريخى . وتكون وظيفة الأنساق المتكررة فى الصوت الآخر تعميق كثافة اللحظة المأساوية . كما يعمق الإطار اليومى للحدث (اللامتوقع) كثافة اللحظة المأساوية إذ تبدأ به وبه تنتهى . بلهجة استسلام كلية . ويتم هذا التعميق والإضاءة عن طريق إقحام طرفى ثنائية ضدية فى سياق واحد . بأسلوب أقرب إلى أسلوب المجاورة السيميائية . أو ما يسميه ياكوبسن المجاورة (*Contiguity*) (وهى نوع من المجاز المرسل علاقاته تضم عددا من علاقات المجاز المرسل التى حددها النقاد العرب : الجزء الكلى ـ مثلا . وليس بسبب المشابهة) .

وهكذا يبرز السرد البسيط التقريرى الذى يطرح الأشياء على مستوى الحقيقة التاريخية العادية . والمؤلف من جملة خبرية مثبتة . وجملة خبرية منفية . كثافة التساؤلات والقلق والحدث المأساوى . والمفارقة بين العادى (تقهقروا . فى الملجأ الوراء مأمن) والخارق البطولى (لكن إبراهيم ظل سائرا) . كما يضئ التكرار الكلى للحركة الأولى كثافة التنويع فى التكرار التداخلى فى الحدث المأساوى فى الحركة الثالثة . والتكرار التداخلى للتساؤلات القلقة فى الحركة الثانية .

فى بنية النص . ثمة إذن دور جوهرى للأنساق المتكررة . لا من حيث هى علامات دالة فقط . بل من حيث توزيعها المكانى والعلاقات الفراغية التى تنشأ بينها وبين المكونات الأخرى للبنية . فوجود النسق السردى (عرفت ..... حجر) حركة أولى للقصيدة . ثم عودته ليشكل الحركة الأخيرة منها ، **تأطير** . بالمعنى الفيزيائى . للحدث المأساوى فى سياق اليومى المألوف . وللحظة الخاطفة البطولية . فى سياق التاريخى البسيط . وبهذا التأطير . وعبر تعميق حدة التضادين طرفى الثنائية الضدية . يبلغ المؤطَّر درجة باهرة من النصاعة . والحدة . والتوتر . وقد يكون هذا التأطير أحد الوجوه الجوهرية للعملية التى أسماها موكاروفسكى **التأريض الأمامى** : وضع النص بأكمله ضد خلفية مغايرة . لكنه يتخذ هنا طبيعة أكثر داخلية : هو وضع حركة جوهرية فى النص ضد خلفية **إطارية** مغايرة . تبرز الجوهرى بوضعه فى نقطة الإضاءة المركزية . وجلى أن هذه العملية هى . فى «البئر المهجورة» . وظيفة للأنساق وعلاقاتها بالمكونات الأخرى لبنية النص .

٦ ـ ٢ ـ ٣

تجلو هندسة النص (لاستخدام عبارة جان جينيت)[٢٣] خصيصة جوهرية فى بنية القصيدة كنت قد ميزتها فى دراسات سابقة لنصوص

اخرى . ابتداء من شريحة الاطلال في الشعر الجاهلي . واشرت إليها في دراسة نص السياب (وهي جديرة بأكتناه متقص في ذاتها إلا أن ذلك يحتاج إلى سياق آخر غير الدراسة الحاضرة) هي أن الحركة الأولى من القصيدة تكون بؤرة وجودية (دلالية لغوية تركيبة تتنامى منها القصيدة تناميا **انتشاريا ودائريا** . معمقة ومكثفة خصائص في الحركة الأولى قد تكون جنينية أو لمحية . ويمكن اعتبار هذا النمط من التنامي . **تنسيقاً** على مستوى تصوري . إن الحركة الأولى لتحدد . أولاً . طبيعة العلاقة بين الأنا والذات المعاينة (إبراهيم) (جارى العزيز .) . ثم تتنامى هذه العلاقة في المقطع الثالث والأخير بشكل خاص . حيث تقف الأنا نقيضاً للآخرين في رؤياهم لإبراهيم (لعله الجنون . لكنني ...) . وتحدد الحركة الأولى . ثانياً . طبيعة العلاقة بين الآخرين وإبراهيم «بئرا» يفيض ماؤها وسائر البشر تمر لا تشرب منها لا ولا ترمي بها حجر) ثم تتنامى هذه العلاقة ـ ١ ـ إذ تتحول صورة البئر التي يفيض ماؤها إلى المقطع الثالث بأكمله حيث يفيض إبراهيم مندفعاً . ويفيض الدم . و ـ ٢ ـ إذ يفسّر الآخرون عمل إبراهيم (وقيل إنه الجنون) . أما على صعيد البنية اللغوية . فإن الحركة الأولى تؤسس لغة الأنساق وتجعلها مكوناً أساسياً للغة القصيدة . ثم تتنامى القصيدة في جسد لغوي بين سماته الأكثر تميّزا كونه يتشكل من تكون الأنساق واختلاطها وتداخلها وتشابكها . وعلى مستوى الصورة الشعرية تجمع الحركة الأولى بين بعدين لشخصية إبراهيم : البعد اليومي المجسد في لغة بسيطة مباشرة والبعد الآخر المجسد في لغة الصورة الشعرية (بئر يفيض ماؤها) . ومن هذه الصورة تتنامى القصيدة لتطغى عليها صورة السائل (الماء . سارية الضياء . ترى نحول الغدير سيره . يعود يوليسيس (البحار) . مخضوبة بدمه الطايل . والدمع والعرق : يعرق الجبين لا بدمعة الدليل) . ويتجسد ما هو غير مائي أو سائل في صورة السائل (تحت وابل من الرصاص والردى) . كذلك تخلق الحركة الأولى حساً بالزمن الممتد الطويل (عرفت ... من زمان) ثم يعود هذا الزمن إلى البروز بصورة معمقة أكثر امتداداً (عرفت ... من زمان . من زمن الصغر) .

وأخيرا . إن المقطع الأول ينبع . إيقاعيا . من طغيان الوحدة (٢٢ = متفعلن) بحركيتها وزخمها . وندرة الوحدة (٢١١ = مستفعلن) إلا فيما يتعلق بإبراهيم (اسمه . وصفته : بئرا يفيض) . ثم تأتي بنية القصيدة الإيقاعية تناميا وتعميقاً وتكثيفاً للوحدة (٢٢) مع ورود نادر للوحدة (٢١١) .

وعلى هذا الصعيد الإيقاعي ثمة ظاهرة جزئية : هي ان الحركة الأولى تستخدم الوحدة ٢٢ + فا (مقطع طويل إضافي) **مرتبطة بطول الزمن** . ثم تعود هذه الظاهرة . إلى البروز في الحركة ٢ في سياق مشابه «يعود يوليسيس» . البحار باستمرار) .

بهذه الخصائص تكون بنية القصيدة نمواً انتشارياً . تعميقيا . إلى حد بعيد . للحركة الأولى . وتكون في الوقت نفسه ذات طبيعة دائرية . ولعل ذلك أن ينعكس ـ ١ ـ في انتشار خصائص الحركة الأولى عبر القصيدة و ـ ٢ ـ في عودة الحركة الأولى في نهاية القصيدة . مشكلة بذلك دائرة مغلقة تبدأ حيث تنتهي وتنتهي حيث تبدأ . ولهذا النمط من بنية القصيدة أهمية حاسمة في الشعر . بشكل عام . كما أنه يتكرر في عدد من قصائد يوسف الخال بشكل خاص . مما يجعله جديرا بدراسة مستقلة متعمقة آمل أن تتاح الفرصة للقيام بها في المستقبل . أو أن يقوم بها باحثون آخرون . إغناء للدراسة النقدية الجادة وتعميقا لها .

٦ ـ ٣

أدونيس

«أرض بلا معاد»

«حتى ولو رجعت يا أوديس
حتى ولو ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل
في وجهك الفاجع
أو في رعبك الأنيس
تظل تاريخا من الرحيل
تظل في أرض بلا معاد
تظل في أرض بلا ميعاد

حتى ولو رجعت يا أوديس .

تتألف القصيدة من جملة واحدة هي جملة الشرط (لو + فعل الشرط + جواب الشرط) .

وتندرج تحت فعلها الأول تفرعات ثانوية . فيما يُعمّق فعلها الثاني بسلسلة من التكرارات .

بيد أن جملة الشرط ليست مطلقة . بل محكومة بالأداة **حتى** . وهذه الخصوصية تمنح الشرط توترا داخليا حادا . إذ إنها ـ فيما يبدو أنها ترجح إحدى إمكانيتي الشرط النظريتين . وهي الإمكانية الإيجابية (الرجوع) ـ تعمّق نفي هذه الإمكانية مؤكدة نتيجتها السلبية سلفاً : أي أنها . بكلمات أخرى . تجعل مضمون فعل الشرط ممكن التحقق نظرياً . لكنها تجعل تحققه عاجزاً عن تغيير شئ من الطبيعة الضمنية لجواب الشرط .

منذ البدء . إذن . تتناوس القصيدة بين إمكانية تحقق فعل الشرط . وامتناع تحققه . لكن هذا التناوس يصبح غير دلالة في ضوء عاملين : بدء جملة الشرط بـ **حتى** . وطبيعة جواب الشرط الذي يساوي بين الحالتين : اللاتحقق والتحقق إذ يقود كلاهما . في النهاية . إلى النتيجة ذاتها : الثبات على حالة واحدة لا متغيرة . كانت قائمة قبل تحقق الفعل . وتبقى قائمة بعده .

وتقع القصيدة . على صعيد الزمنية ـ الحركة . بين قطبين : أ ـ اللحظة الحاضرة × ١(= أوديس تاريخ من الرحيل . فى أرض بلا ميعاد . فى أرض بلا معاد) وهى لحظة **سابقة** على الفعل (الرجوع) . واللحظة (   ) التى يفترض نظريا أنها مغايرة لـ (×) لأنها **تالية** للفعل . لكن القصيدة تلغى هذه العلاقة الاحتمالية بين اللحظتين (×) و (   ) وتتنامى . مكانياً . لتكشف أن (   ) هى (×) . أى أن الفعل **يخفق فى أن يصبح مصدرا للحركة والتغير** . ويظل مصدرا للثبات وتأكيد اللاحركة . وهكذا يمتنع التغير فى القصيدة . ويفرغ الفعل من فعليته .

تتجسد الخصيصة الجوهرية لجملة الشرط . كما بلورت قبل قليل . على كل مستوى من مستويات بنية القصيدة . ففعل الشرط . مثلا . ليس **واحدا** . بل إنه ينقسم إلى بديلين متضادين . أحدهما **داخلى** (ينسب الفاعلية إلى الذات ـ أوديس) والآخر **خارجى** (ينسب الفاعلية إلى الخارج ـ الأبعاد ، الدليل) . بيد أن البدائلية . هنا . ليست فاعلية إيجابية . إذ إنها تصبح . هى بدورها . غير ذات معنى . لأن كلا البديلين يقود إلى النتيجة ذاتها :

البديل الأول	**رجعت يا أوديسُ**
البديل الثانى	**ضاقت بك الأبعاد**
	واحترق الدليل

(يلاحظ أيضا أن البديل الثانى يضم فئتين : الجمع المؤنث (الأبعاد) والمفرد المذكر (الدليل) . دون أن يكون للمغايرة بينهما تأثير على صعيد الثبات والتغير . بطريقة مشابهة . تتركب الموجودات فى القصيدة فى مزدوجات :

ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل

فى وجهك الفاجع
أو فى رعبك الأنيس

وتكون جميع البدائل لا بدائل حقيقية . بل مكونات تعمق الحركة الأساسية وهى : تحقق فعل الشرط وانعدام فاعليته لكونه محكوما بـ **حتى** .

يتألف جواب الشرط من نسق ثلاثى . خصيصته الأولى هى الثبات وتعميق الثبات والسكونية (تاريخ من الرحيل . أرض بلا ميعاد . بلا معاد) . وليس فيه أى فعل للحركة . رغم أن مضمونه الأساسى هو **الرحيل** : وهو فعل الحركة الدائبة .

والرحيل يتحول تاريخا . لا عملية حاضرة . ودلالة الفعل الوحيد فى هذا النسق هى دلالة الثبات وانتفاء التغير والزمنية (تظل .....) ويتعمق الثبات عن طريق الثنائية البارزة : الزمان / المكان التى يعمل طرفاها الآن لا فى اتجاهين متضادين . بل فى اتجاه واحد هو تأكيد السكونية . فالزمان ـ التاريخ ـ بعد مستقر تشكل واكتمل . مرتبط بالثبات لا يمكن إخضاعه للتغير ، والأرض (التى تتكرر) تتجسد هنا ثباتا مطلقا يشد الإنسان إليه مسمِّرا إياه . فهى أرض بلا ميعاد . وبلا معاد . تقف معزولة عن الماضى والمستقبل . منقطعة عنهما . أى ثابتة دون قوى تستطيع أن تدخلها فى سياق التغير .



كما يتعمق الثبات من تنامى ثنائية ضدية أخرى هى الأرض / الماء . يتجسد فيها الماء (البحر . مكان الرحيل) أرضاً . أى أنه يسلب من مائيته وحركيته . وسيولته . ومتغيريته ويجمد فى طبيعة صلبة . جامدة مستقرة استقرارا مطلقا .

أخيرا . يتعمق الثبات فى تأسيس الثنائية الضدية ميعاد / معاد التى تشد المستقبل / الماضى ، مكانيا وزمانياً [الميعاد نقطة زمانية فى المستقبل . ومكان مستقبلى (أرض الميعاد) والمعاد نقطة زمانية فى الماضى ومكان ما ضوى (مكان الانطلاق والعودة)] أى أن هذه الثنائية تتواشج مع ثنائية التاريخ / الأرض ؛ وبهذا التواشج تبلغ بالثبات وانتفاء الحركة النابعين من انتفاء العلاقات بالماضى والمستقبل ز ـمكانيا . درجتها الأسمى . وتزداد حدة الثبات بروزا فى الطبيعة التكرارية . صوتيا . للفظتين اللتين تشكلان الثنائية التصورية (ميعاد / معاد) وفى الترتيب المكانى لها (الميعاد أولاً . منفياً . ثم المعاد منفياً ـ حركة من المستقبل إلى الماضى) كأنما النقطة الزمكانية الماضية تصبح تكرارا للنقطة الزمكانية المستقبلة . والعكس بالعكس . أى أن الزمن / التغير يلغى إلغاء نهائياً .....

٦ ـ ٣ ـ ١

هكذا يكون ما تؤكده القصيدة هو أن نتيجة الحركة هى الثبات . بيد أن هذا الثبات هو ثبات الحركة : الرحيل . أى أن القصيدة تؤكد رؤياها عن طريق **مفارقة ضدية فعلية** . فالحركة التى توصف هى حركة رجوع ذات قصد نهائى ونقطة وصول محددة . أما الثبات فهو ثبات على رحيل تائه . رحيل بحث وقلق ومغامرة لا تنتهى . رحيل يكمن مرماه فى ذاته . فى الحركة الدائبة التى يمثلها .

وفى هذه المفارقة الضدية إفراغ لكلا الفعلين من مداليله الأصلية . تماما كما أفرغت جملة الشرط من مضامينها الأصلية . وكما تفرغ موجودات القصيدة الأخرى من مضامينها الأصلية لتمنح مداليل جديدة [يتجلى ذلك بصورة باهرة فى نقطة ذكرت قبل قليل : هى تحويل الماء (الذى لا يذكر لكنه قائم ضمنياً فى الأسطورة) إلى أرض . فأوديس يبقى رحيلاً لا فى **البحار** . كما هو فى الواقع الأسطورى . بل فى **الأرض** : فى مفارقة ضدية تنبع من رؤيا الثبات فى القصيدة . إذ إن الأرض أعمق قدرة على تجسيد مفهوم الثبات من البحر .

٦ ـ ٣ ـ ٢

تتجسد مفارقة القصيدة . وعلاقة الحركة بالثبات فيها . فى الأنساق بالصورة الموصوفة سابقا . وتصبح القصيدة فيزيائياً بنية ذات شكل تكرارى يحتل وسطها جوهر الثبات ونسقه الذى يجسده أوديس . ويحتل طرفيها (بدايتها ونهايتها) فعل الشرط المفرغ من إمكانية التحقق . وبتكرار فعل الشرط فى نهاية القصيدة تكتسب العلاقة الحركة / الثبات طبيعة متجددة . أى أنها تصبح ذات حركيّة طاغية . بيد أنها حركية تتجه إلى الوسط الذى يحتله جوهر الثبات . فهى حركية ارتدادية . رجوعية . تؤكد فى النهاية ديمومة الثبات . وديمومة الاتجاه إلى التجمد على وضع واحد . وهكذا تنقلب القصيدة لغوياً ليصبح وسطها جواباً لبدايتها ونهايتها مشكلة بنية مرآتية تحول بنية القصيدة إلى حركة متجهة إلى المركز من البدء والنهاية . بدلا من الحركة المتنامية عادة . معمقة الثبات ومانعة الحركة خارج القصيدة :

فعل الشرط (الحركة النظرية)الثبات

فعل الشرط الحركة النظرية التى يتضمن جوابها فيما سبق : فى الثبات .

وبذلك يصبح الثبات هو الحصيلة الفعلية للحركة البدئية . والحصيلة المعطاة سابقا للحركة النهائية التالية له . أى أن الحركة تقود فى النهاية **دائما** . وسواء أربطت بجواب تال لها أم لم تربط . إلى **ثبات** محدد بدءا .

٦ ـ ٣ ـ ٣

تكتنه القصيدة . إذن . فاعلية الثبات / التغير ، الاستقرار / الرحيل ، وتكتسب دلالاتها من استخدام الحركة لنفى الحركة وتأكيد الثبات النابع من عمق فاعلية الحركة الأساسية (الرحيل) وتحولها تاريخاً . لا بمعنى الزمن الغابر الميت . بل بمعنى التاريخ ذى الاستمرارية والحضور . هكذا يتحول التاريخى إلى حضور أزلى وتنعدم دلالة الفعل الحاضر (الرجوع) ويفقد القدرة على تغيير التاريخى . ذلك أن الحركة فى القصيدة مشروطة . سلفاً . بصورة تنفى إمكانية حدوثها .

فالقصيدة . إذن . تؤكد **الثبات حتى فى سياق الحركة** . وإذا نعاينها هذه المعاينة ندرك وظيفة النسق فى بنيتها . فالنسق فاعلية تثبيت وتصلب وكبح للحركة . أى أنه . بحكم طبيعته . يكون هنا تعميقاً حاداً لرؤيا القصيدة الجوهرية . وتجسيداً لها إلى درجة يتحول معها إلى عنصر دلالى فى البنية . ذلك أن ثبات البنى التركيبية هو بقاء لها على ما هى عليه ، وتكرارها تعميق لهذا البقاء وترسيخ له . ويبلغ هذا الترسيخ ذروته فى النسق الثلاثى (الذى يحتل مركز القصيدة . مشكلا فى آن واحد جواب الشرط وحركة القرار فيها) إذ يمتزج تصلب البنية النابع من التكرار النسقى مع مضمون التركيب المكرر . أى صورة الأرض الراسخة المنقطعة التى لا ميعاد لها ولا معاد لها . ويزيد من حدة هذا التوحد كون النسق يقوم على الأداة (فى) (أوديس **فى** أرض) التى تسمّر الموجود فى انتفاء مطلق للحركة .

ومن هنا تعلو نسبة التكرار فى القصيدة **داخل النسق وخارجه** . ولعل الدراسة الإحصائية البسيطة التالية أن تظهر إلى أى مدى يصبح التكرار (أى الثبات والبقاء) المكون الأساسى للبنية .

تتألف القصيدة من ٤٢ وحدة لغوية (أُدْلول **Morpheme**) . أو من ٤٢ **حيِّز** لغوى (على صعيد مجرد) . وتشغل هذه الحيزات الـ (**٤٢**) **٢٤** وحدة لغوية فعلية (أو **٢٥** . إذا اعتبرنا **ميعاد . معاد** وحدتين مختلفتين تماما ومستقلتين . مع أنهما فى الواقع ليستا كذلك إلا نسبياً) . أى أن نسبة التكرار عالية جدا . إذ تكاد تكون كل وحدة لغوية مكررة مرتين [على صعيد النسب : $\frac{٢٥}{٤٢}$ لا على صعيد فعلى . إذ إن ثمة وحدات تتكرر **٣** مرات (حتى ولو) ووحدات تتكرر **٤** مرات (تظل)] . وبدراسة الوحدات المتكررة فعليا . نرى أن الوحدات التى تشرط الحركة بنفى نتيجتها سلفا . والوحدات التى تؤكد الثبات . هى الطاغية فى تكرارها ، وتشكل هذه الوحدات مؤشر الثبات العميق عبر طغيانها فى أنساق متكررة .

ثمة مؤشر آخر ، ذكر سابقا فى سياق مختلف ، هو بدء القصيدة وانتهاؤها ، على قصرها ، بالوحدات اللغوية ذاتها . ذلك أن القصيدة ، بهذه الطريقة ، تظهر (الحركة) محاصرة بالثبات . أى أنها تظهر القصيدة (الحركية الصوتية التركيبية المتنامية) محاصرة بالثبات الذى لا يتغير نتيجة لحدوث القصيدة ، ويؤدى هذا الحصار وظيفة أساسية على صعيد تجميد حركة القصيدة فى رؤياها الجوهرية ، وفى بنيتها الفيزيائية . ذلك أن كون فعل الشرط بداية للقصيدة ونهاية لها واحتلال جواب الشرط لمركز القصيدة يثبت مضمون الجواب (بقاء أوديس على حاله ولا تغيره) فيزيائيا بين حدين لا يمكنه الانطلاق خارجهما ، ويجعل من نقطة البدء نقطة للنهاية ، ومن نقطة النهاية نقطة للبدء ، حاصراً حركة أوديس ضمن دائرة مغلقة . وبهذا **يحتل** جواب الشرط حيز النتيجة النهائية لحركة فعل الشرط فى بداية القصيدة (وهى نتيجة تؤكد الثبات) . ثم **يجهض** دلالة حركة فعل الشرط فى نهاية القصيدة ملغياً إياها ، ومقدما النتيجة المسبقة للحركة قبل تشكلها ، ومؤكداً لا جدواها وعجزها عن أن تكون فاعلية تغيير .

٦ ـ ٣ ـ ٤

تنبع رؤيا العالم التى تجسدها القصيدة من الإيمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والقلق بوصفها الدوافع لحركة الحياة المتجاوزة الرافضة للقبول والاجترار والثبات . وهى رؤيا بلورتها فئة من المثقفين العرب استجابةً عميقة لواقع التخلف والاستنقاع فى الثقافة العربية المعاصرة ، وللاستسلام الفكرى للمعطيات الموروثة لهذه الثقافة . ويشكل هذا التصور محوراً أساسيا من محاور رؤيا **أدونيس** للعالم ، متجليا فى رموز معقدة أحيانا ، وفى ذوات أسطورية أحيانا أخرى ، وفى لغة مباشرة فى النادر . بيد أن هذه الرؤيا الخلاقة المكتنهة التى تقدس القلق والتساؤل وترفض الكمال (كل اكتمال موت ، يقول ايف بونفوا) تحمل فى جوهرها بذور التناقضات التى تشرخ العالم الذى تتبلور فيه : العالم الضدى الذى تختنق فيه الحركة بانبثاقها ضمن بنية من الثبات الطاغى والتكرار والاجترار الدائمين . فالرحيل والبحث لا يتمان فى سياق منفلت ، مندفع ، حيوى ، حرّ ، وضمن حركة متفجرة للواقع ، بل يظلان حلماً ، تصورا عقائدياً ، يتشكل ويتبلور فى سياق الجمود والتحجر دون أن يتحول فاعلية حقيقية .

وتتجسد هذه الرؤيا المنشرخة فى المفارقة الضدية العميقة التى يجسدها النص : استخدام الحركة لتأكيد الثبات ، وكون الثبات المؤكد ثباتا للحركة ، ثم تقولب الحركة فى نسق ثلاثى تكرارى شبه مطلق هو ، تحديداً ، نقيض الحركة وقطبها الآخر .

٧ ـ

حتى الآن تناولت هذه الدراسة تشكل الأنساق من خلال عنصر التكرار المنتظم لبنى تركيبية كاملة . وبهذه الصفة ، فإن الدراسة تؤكد سلامة الفرضيات النظرية التى يقوم عليها تمييز ياكوبسن للأنساق باعتبارها خاصة مميزة للغة الشعر . لكن دراسة التكرار يمكن أن تتجه إلى مناحى أخرى ، فتتناول العناصر المتكررة صوتياً ، ودلالياً ، وإيقاعياً ، ضمن بنية القصيدة ، حتى حين لا تتشكل أنساقاً كاملة . ويمكن أن نسمى هذا النوع من التكرار «التكرار الحر» ، أو اللانسق ، تمييزاً له عن التكرار النسق .

يلاحظ لوتمان فى دراسة شديدة التقصّى للتكرار[٢٥] ، أنه «مادام أى نص يتشكل عبر الضمّ الموضعى لعدد محدد من العناصر فإن وجود التكرار أمر لا مفر منه» . بيد أن من الطبيعى أن يؤكد أن كون التكرار حتميا لا يسلبه القدرة على الانشحان بالدلالة ؛ وتصبح إحدى مهام النقد التحليلى الصعبة هى اكتناه العوامل التى تمنح الحتمىّ طبيعة دالة ، وتمنعه من أن يكون اعتباطياً ، أو آلياً صرفا .

بدراسة التكرار الحر فى نص يوسف الخال ، مثلاً ، يظهر ما يلى :

١ ـ **الحجر** «ترمى بها ، ترمى بها حجر
ويطلع النبات فى الحجر»

٢ ـ **سائر** «وسائر البشر
تمر لا ترمى بها ، ترمى بها حجر»
فى سارية الضياء
يحول الغدير سيره
لكن إبراهيم ظل سائرا
إلى الأمام سائرا
لكن إبراهيم ظل سائرا»

٣ ـ يفيض ماؤها
يحول الغدير سيره

٤ ـ **يقول** إبراهيم
وقيل إنه الجنون»

ويتجلى ، بسرعة محدودية التكرار الحر ، حتى حين يُسجَّل التكرار الدلالى لا اللفظى فقط (ماؤها / الغدير) .

٧ ـ ١

تكشف الدراسة الموسعة أن حتمية التكرار قانون فعلى يحكم العمل الأدبى . لكن النتيجة المدهشة هى أن التكرار الحر ، رغم أنه يبدو متوقعا ، أقل بكثير فى حدوثه فى بنية النص ، من التكرار النسق .

أى أن ثمة ارتباطا عضوياً ، ضمن قانون حتمية التكرار بسبب محدودية العناصر ، بين التكرار وبين تشكيل الأنساق . **ولعل هذه الظاهرة أن تكون المميز الفعلى للغة الشعر** . ذلك أن التكرار الحر قد يحدث فى النص العادى غير مرتبط بتشكيل الأنساق[٢٦] .

لكن هذا الحدوث قليل . وما تكشفه الدراسة ، مبدئياً ، ذو طبيعة مثيرة للاهتمام تستحق الاكتناه المتقصى . وسأصوغها بشكل فرضية مبدئية :

«إن التكرار الحر فى النص الشعرى نادر . وحين يحدث التكرار فإنه يحدث مرتبطا وجوديا ببنية نسقية» . فالتكرار مشروط وجوديا بانضمام العناصر المتكررة ، على المحور التراصفى[٢٧] ، فى أنساق بنيوية .»

وقد تشير هذه الفرضية ، إذا بُرْهِنت ، إلى أن العقل الإنسانى لا يتقبل التكرار إلا فى تجمعات بنيوية نسقية ، وأن تقبله للتكرار الحرّ محدود .

٨ ـ

تكشف دراسة الأنساق ، كما تجلت فى النصوص المحللة ، أبعاداً جوهرية لبنية القصيدة ، وآلية تشكلها ، وطبيعة العلاقات التى تنشأ فيها حصيلة لفاعلية مبدأ التنظيم ، عبر علاقتى التشابه والتضاد ، للمكونات اللغوية والدلالية والصوتية فى بنية متكاملة . ولعل أكثر النتائج النظرية للدراسة أهمية أن تكون ما يلى :

١ ـ يبدو أن لعملية الخلق الفنى بعداً آلياً صرفاً يتشكل تجسيداً لا لخصوصية النص أو المادة اللغوية التى تشكله ، أو التجربة التى ينبع منها ، بل لبنية العقل الإنسانى نفسه . ويمكن لهذا البعد أن يسمى زا ـ أدبى (زائد على الأدبى) . ومن أهم تجلياته تموضع النص ضمن تركيبات نسقية (ثنائية ، ثلاثية ، رباعية خماسية ...) يكون للنسق الثلاثى فيها دور طاغ . ويفترض نشوء النسق شروطه الخاصة النابعة من آلية تشكله وانحلاله . ولكلا حركتيه التشكل والانحلال تأثيرات عميقة على الطريقة التى تتنامى بها القصيدة والمادة اللغوية والتركيبية التى تصنعها . وثمة أحوال لا تعدو بنية القصيدة فيها أن تكون تشكلاً وانحلالا لنسق ثلاثى واحد ، أو لسلسلة متتابعة من الأنساق .

ولعل كشف هذا الجانب الآلى الزا ـ أدبى ، الزا ـ نصى ، أن يغيّر الكثير مما يُؤمن به الآن عن طبيعة الخلق الأدبى ، عن الخصوصية ، والتميز ، وروح النص ، والعبقرية الفردية ، والفيض التلقائى ... إلخ من تصورات تربط بين الخلق الأدبى وبين الفردية المتميزة إلى درجة قصوى فى تأكيدها على التفرد والإبداع (كما يحدث مثلا فى الرومانتيكية وما تنامى منها من تصورات للفاعلية الأدبية) .

٢ ـ إن النسق ، رغم هذا الجانب منه ، ليس آليا بمعنى أنه موجود فى النص وجودا فيزيائيا لا علاقة دلالية بينه وبين الرؤيا الجوهرية للنص ، بل على العكس من ذلك . تكشف الدراسة أن الدور البنيوى للنسق دور متغير ، ديناميكى ، وأنه قد يعمق الرؤيا التى تبلورها القصيدة ، أو يعيق نموَّ هذه الرؤيا ويجمّد الحركة فى سياق ينشأ من تصور للحركة الحادة ، وقد يجمّد حركة النص فى سياق يرتبط بالثبات والجمود ، متحولا إلى عنصر دلالى فعلى فى بنية النص .

٣ ـ إن هذين البعدين للنسق (الآلى / الدنياميكى) دوراً أساسياً فى الخلق الأدبى جديراً بمتابعة التقصى والاكتناه لكى يتحقق فهم أعمق للأنساق ، ولعملية الخلق الأدبى ذاتها ، ولبنية الفكر الإنسانى نفسه .

هوامش

(١) راجع حول الإشكاليين الروس :

Victor Erlich, **Russian Formalism**: History, Doctrine, Mouton, The Hague, 1955.

و :

Tony Bennett, **Formalism and Marxism,** New Accents, Methuen, London, 1979, Ch. 3.

وبشكل خاص دراسات لوتمان

Jurij Lotman, **The Structure of Artistic Text** Michigan up, Ann Arbor, 1977.

(٢) راجع حول هذه النقطة :

Mukarovsky **The word and Verbal Art** Yale up, New Haven and London, 1977 chs. 1, 2,

ومقالته :

Standard language and poetic language, in **A Prague School Reader,** ed. Garving Georgetown up, Washington, 1964, pp. 17-30.

(٣) راجع دراسته

Describing poetic structures in **Structuralism,** ed. J. Ehrmann, Anchor Books, Garden city, New York, 1970, pp. 188-230.

(٤) راجع

Structuralist poetics Routledge and kegan paul, London, 1975, ch. 3.

(٥) سابق ص ٦٠ ـ ٦٧ بشكل خاص .

(٦) سابق

(٧) راجع عن أهمية تمييز الظاهرة ، جان ستاروبنسكى (Starobinsky) «اللغة الشعرية واللغة العلمية» **الفكر العربى المعاصر** ، بيروت ، ١٠ ، شباط ١٩٨١ ص ١٣٧ ـ ١٤٥

(٨) راجع **جدلية الخفاء والتجلى** ، دراسات بنيوية فى الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ ، الفصل الرابع .

(٩) سابق

(١٠) راجع مقالته «الفاعلية البنيوية» فى Essais Critiques وترجمتى لها فى **مواقف** ، بيروت ٤١ ، ربيع ١٩٨١ .

(١١) سابق .

(١٢) راجع من بين أعماله الكثيرة حول الموضوع :

The Hidden God, Routledge & Kegan Paul, London, 1977.

Essays on Method in the Sociology of Literature, Telos press, (st. Louis 1980).

و

وترجمة د. جابر عصفور لدراسته «علم اجتماع الأدب» ،

فصول ، القاهرة ، ٢ ، يناير ١٩٨١ ، ص ١٠١ ـ ١١٣ .

(١٣) **قصائد أقل صمتا** ، دار الفارابى بيروت ، ١٩٧٩ ص ٢٦ ، ٦٩ على التوالى .

(١٤) ورد ، إشارة ٨ .

(١٥) كما يعتقد ، مثلاً ، د . صلاح فضل فى مناقشته لدراسات البنيوية فى **البنائية فى النقد الأدبى** ، ط ٣ بالقاهرة ، ١٩٨٠ ، المقدمة .

(١٦) **ديوان بدر شاكر السياب** ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٣٣٣ ـ ٣٣٤

(١٧) راجع **Aspects of the theory of syntax**

MIT, Cambridge, Mass, 1965.

وتمثل الرموز ع س الجملة الاسمية ، و ع ف الجملة الفعلية ، والمخطط المقدم هنا مبسّط لطريقة تشومسكى .

(١٨) راجع من أجل تحديد الوحدات بدقة ، كمال أبو ديب

فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٤ الفصل الأول .

(١٩) راجع «علم اجتماع الأدب» ودراسته لسان جون بيرس فى Essays on Method الفصل الثامن

(٢٠) **الأعمال الشعرية الكاملة** ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ٢٠٣ ـ ٢٠٦ .

(٢١) ورد ، ص ٩٤ ـ ١١٩ .

(٢٢) «فى الشعرية : تناول بنيوى» **مواقف** بيروت ، ٤١ ، ربيع ١٩٨١ .

(٢٣) راجع G. Genette, Introduction à l'Architexle, seuil, Paris 1979.

(٢٤) **ديوان أدونيس** ، دار العودة ، بيروت ، ٩٧١ ، ج١ ، ص ٣٩٦ .

(٢٥) ورد ، الفصل السادس بأكمله .

(٢٦) ولعل دراسة للمقامات ـ مثلا ـ أن تكشف الفرق النوعى بين التكرار فيها والتكرار فى لغة الشعر ، وأن تؤدى الى صياغة مبدأ بنيوى يفسر دور التكرار فى الشعرية .

(٢٧) **ترجمتى المقترحة لمصطلح** (Syntagmatic)

الأنغام الحية في الشعر الجاهلي

د. محمد النويهى

مادمنا نصر على اعتبار لغة الشعر القديم لغة «كلاسيكية» مترفعة على لغة الحديث اليومى ؛ معزولة عن انفعالات الشعبوصيحاته وتعبيراته فى مختلف تجارب حياته الواقعة ، فاننا لن نصل الى التقاط ما فيها من موسيقى حية ونبرات صادقة . وقد حذرنا فىمقالتنا الماضية من كلتا الطريقتين الخبيثتين الضارتين فى القاء الشعر ، والطريقة الخطابية المتفاخمة ذات الدوى والطنين، والطريقة الرومانسية الجديدة المسرفة فى النعومة والتهالك العاطفى المريض .

على أن كلتا الطريقتين ان أفسدت الأبيات الماضية من معلقة الاعشى . فهى أشد افسادا للبيت القادم بجرسه التصويرى الدقيق :

تسمع للحلى وسواسا اذا انصرفت
كما استعان بريح عشرق زجل

فمحاولته الحقيقية فى هذا البيت هى أن يحكى بجرسه معناه ، فهو مثل جديد نضربه على المحاكاة الصوتية التى شرحناها فى مقالات سابقة وادعينا كثرة ورودها فى تراثنا الشعرى القديم ، ان أحسنا الاستماع اليه . الأعشى يريد أن يصدر بأصواته الشعرية شبيها لصلصلة الحلى الدقيقة حين تصل الى الأذن . حاول أن تتمثل هذا الصوت من امرأة تمشى الهوينا متهادية فى مشيتها مهتزة متثنية ، وحليها المختلفة على مختلف أجزاء جسمها تصدر هذه الأصوات المتعددة المؤتلفة فى وسوسة وخشخشة (أو وشوشة وشخشخة كما نقول فى تعبيرنا الدارج) كلما تحركت وتموجت واهتز عنقها وصدرها وذراعاها وخطرت بقدميها ، من أقراط فى الأذنين ، وعقود و « كردان » على الجيد والنحر ، وأساور فى المعصمين والمرفقين ، وخلاخيل فى القدمين . والمرأة الماهرة ، كما كنا نسمع فى طفولتنا فى قرانا أو احيائنا الوطنية من المدينة ، تعرف كيف تجيد أنواع الحركة والالتفاف حتى تصدر هذه الاصوات الدقيقة الغنية المنسجمة كانها توقععلى آلات موسيقية . قفالآن برهة وأغمض عينيك وحاول أن تتذكر بذاكرتكالسمعية هذه الأصواتالمعينة،



ثم تعال الى بيت الأعشى الفائق واستمع الىهمس السين فى « تسمع » ، وحفيف الحاء فى « للحلى » ، وهمس السينين فى «وسواسا» ، وصفير الصاد ونفخة الفاء فى « انصرفت » ، وهمس السين فى «استعان» ، وهمس الشين وتفشيها فى « عشرق » ، وأزيز الزاى فى «زجل» ثم أعد الاستماع الى الحروف السبعة حروف السين والصاد والشين والزاى بنوعخاص، لأنها تصدر النغمةالرئيسية فى هذا الانسجام الموسيقى . ثمانصت الى النسمة الطويلة المتذبذبة فى قوله « بريح » وانظر كيف وضعها موضعها فى وسط الشطرالثانى لكى تطيل من صدى الصوت وترجيعه ، ولا بد كى تحسن القراءة من أن تطيل من صوتك فى النطق بمقطع رىىى من هذه الكلمة ولا شك ان اللغة هى التى وضعت لفظة « ريح » محاكيةبجرسها معناها ، برائها الأولى المكررة ، وكسرتها الطويلة الممدودة ، وحائها الختامية التى تمثل صدى النفخة وترجيعها . ولكنالشاعر كان بارعا فى استعماله هذه الكلمةفى الموضع الذى اختاره بالضبط حتى تصدر نفخة طويلة تحمل الى الأذن كل هذا الهمسوالصفير والأزيز والوسوسة

ولكن تذكر ان الأعشى وهو ينطق بهذا البيت التصويرى الرائع لا يزال يقلد مشية المرأة واهتزازها فى مشيتها فهو يحرك مختلف أجزاء جسمه ليتصنع انه يصدر باهتزازها كل تلك الاصوات المنوعة المتجانسة المؤتلفة التى تصدرها مختلف أنواع الحلى ، فيحمل سامعيه على تخيل هذه الأصوات بسمعهمالباطن الذى يتذكر الصدى الحقيقى للأصوات الواقعة . الا أنتكون القيان الحاضرات فى ذلك المجلسالطروب قد ساعدنه هنا بترنيم مزاهرهن وصنجهن ، أو تكون هريرة نفسها قد هبت واقفة وجعلت « تشخشخ » بأنواعحليها فى اهتزازات تذكرك برجرجة تحية كاريوكا !

أما البيت السادس فليس فيه ذلك النمط الجرسىوالاهتزازى الذىرأيناه ، ولكن الشاعر فيما يبدو لنا قد اتخذ وجهه وهو ينطق بالبيت سمة مضحكة هازلة يقلد بها امرأة ذات طلعة مقبضة،

ثم جارة متلصصة ترهف أذنيها لتستمع الى أسرار جاراتها من وراء الستر . لكننا حين نأتي الى البيت السابع نعود الى التقسيم الايقاعي الواضح ، والى حكاية الجرس اللفظي للهيئة الطبيعية التي يصورها الشاعر :

يكاد يصرعها ... لولا تشددها
اذا تقوم الى جاراتها الكسل

قد لاحظت بالطبع تقسيم الشطر الأول الى قسمين متساويين تماما في الايقاع ، ولاحظت تجاوب النغم في تكرار ضمير الغائب المؤنث الذي يختم به كل قسم . ولكن لا تغفل الانصات الى كلمة « تشددها » ، فهي تحكي بدالاتها الثلاث - والدال حرف قوي من حروف الانفجار - وتحكي بضمتيها أيضا ، هذا الجهد العنيف المضني الذي تبذله المرأة السمينة الأرداف حتى تنهض بردفيها الثقيلين من على الأرض . فتخيل الآن الأعشى وهو يقلد هذا النهوض الجاهد المخزول وينطق بهذه الكلمة مشددا دالاتها وضمتيها ليحكي هذا الجهد الكبير حكاية شعرية بارعة . ثم انطق بالشطر الثاني ببطء شديد يشبع الحركات الخمس المددودات لتحكي تكاسلها في نهوضها .

ونفس الوسيلة في التصوير الجرسي تجدها في الشطر الثاني من البيت الثامن :

اذا تأتي يكاد الخصر ينخزل

فالتاء الأولى في « تأتي » ثم الهمزة القاطعة ، ثم التاء الثانية المشددة (والتاء أيضا من حروف الانفجار) ، ثم الألف والفعل كله بصيغة تفعل التي تدل على المجهود ، تصور جميعها مرة أخرى هذا الجهد القوي الذي تبذله هريرة السمينة الأرداف حين تحاول القيام من قعدتها . ولكن حين نأتي الى القسم الثاني من هذا الشطر نجد حركة هبوطه تمثلها الخاءان في « الخصر ينخزل » . فهذه البداية البارعة أو « اللتريشن » بحرف الخاء للكلمتين المتعاقبتين تحكي المعنى الثاني وتنجحان فعلا في اشعارنا بالهبوط الى أسفل ، حين تجذب أردافها الثقيلة خصرها النحيل وتقاوم الحركة التي حاكاها في « تأتي » . فانظر كيف ان التاء وهي من الحروف الشديدة أو المنفجرة تقابلها الخاء وهي مما يسميه علماء الأصوات اللغوية الحروف الرخوة .

والأعشى في القائه لهذا الشطر الماهر يمثل بالطبع هاتين الحركتين المتعارضتين ، محاولة النهوض الى أعلى مع التشديد العنيف لكلمة « تأتي » ، وانجذاب العجيزة السمينة الى أسفل مع التراخي في النطق بالخائين . فيزداد رفاقه ضحكا ومرحا . ولا بد انه أصدر أيضا حركة ارتجاج قوية حين ألقى بيته السابع :

اذا تلاعب قرنا ساعة فترت
وارتج منها ذنوب المتن والكفل

وساعده ان اللغة وضعت لمعنى الارتجاج لفظة تحكي بجرسها مدلولها .

أما الشطر الأول من البيت الأخير من الأبيات التي اخترناها هنا :

هركولة فنق درم مرافقها

فقد درسناه في مقالة سابقة ، وادعينا أن غلظته ليس سببها أن الشاعر الجاهلي غليظ جلف ، بل هي غلظة متعمدة حتى تحكي بجرسها ما تحمله من معاني سمنة هريرة ، وضخامة أوراكها ، وذراعيها المتلئتين الملساوين من كثرة الشحم حتى تكاد لا تحس بعظم المرفق . فهي ليست كالمرأة الهزيلة العجفاء التي « تزغدك بكوعها » فتوجعك بعظامها النافرة ، بل ذراعها سمينة « مثل المخدة » كما نقول الآن . فالشاعر قد تعمد ان يأتي بألفاظ غليظة ليصور هذه الجسامة ، وصورها أيضا بالضمات الثقيلة الخمس المتتالية في قوله « فنق درم » تسبقها ضمة أخرى على آخر الكلمة الأولى «هركولة» والضمة كما ذكرنا أثقل الحركات في العربية . وتتابع هذه الضمات الست يضطر الشفتين الى التكور المتتالي بصورة تحكي ما في جسم هريرة من التكور السمين في الاجزاء التي يستحب فيها ذلك التكوير (وأذواق الرجال في بوادينا وقرانا لا تزال تحب هذا الى يومنا هذا .) وقد سألنا القارئ في دراستنا السابقة أن يتذكر كيف يكور ممثلنا الفكاهي اسماعيل يس شفتيه ويمطهما حتى يجيد القارئ تمثل أثر الضمات المتعاقبة في هذا الشطر . كما ذكرنا ان الضخامة المتعمدة التي تؤديها هذه الألفاظ تؤديها لغتنا الدارجة بألفاظ نتذكرها مباشرة حين نقرأ هذا الشطر ، من أمثال قولنا : مبغلط ، مرهرط ، مفشكل ، ملظلظ .

ولكن أضف الى ذلك كله الآن ان الأعشى يلقي هذا البيت وهو لا يزال قائما يتمايل ويتثنى مقلدا ارتجاج جسم هريرة وتراقص خطواتها . ففي كل ضربة من ضربات قوله « هركولة فنق درم مرافقها » يهتز هزة ويلتوي التواءة ، وبهذا البيت يبلغ الاعشى قمته في الهزل والتهريج ، فاذا تصورت محمود شكوكو أو اسماعيل يس يقلد أحدهما ارتجاج تحية كاريوكا أو هند رستم اقتربت من فهم الروح المسيطرة عليه وهو يلقي بيته هذا .

فان بقي في صدرك شك من هدفه الحقيقي الذي يستهدفه في جميع أبيات النسيب من هذه القصيدة ، من مداعبة ومزاح وتهريج واضحاك ، فاستمع الى أبياته التالية :

علقتها عرضا .. وعلقت رجلا
غيري .. وعلق أخرى غيرها الرجل !

وعلقته فتاة ما يحاولها !
من أهلها ميت .. يهذي بها .. وهل!

وعلقتني أخيرى .. ما تلائمني !
فاجتمع الحب ... حبا كله تبل !

فكلنا مغرم يهذي بصاحبه
ناء . ودان . ومجبول . ومختبل !

أفبعد هذا يظن أحد انه جاد في نسيبه وغزله ، أو يشك في انه انما يداعب ويمازح ويهرج ؟

فهو يدعي انه علقها عرضا ، أي وقع في حبها عن طريق الصدفة ، ولكنها لا تحبه ، بل تحب رجلا غيره ، ولكن هذا الرجل الآخر لا يحب هريرة ، التي تركت لحبها اياه حب الأعشى ، بل يحب فتاة أخرى ! وهناك فتاة ثانية تحبه دون أن يميل اليها ، وهذه الفتاة الثانية يحبها رجل ثالث من أقاربها ، وهناك بعد هذا كله فتاة ثالثة أو رابعة لا أدري تحب الأعشى الذي يرفض حب هذه الفتاة ويأبى الا أن يحب هريرة التي تحب رجلا آخر يحب فتاة أخرى ... الى آخره وهلم جرا وهكذا دواليك! فاذا أردت أن تزداد تقديرا لهذا المزاح الساخر فيجب أن تعرف إنه انما يسخر على طريقة التقليد الساخر أو «الباورودي» التي شرحناها في مقالتنا الماضية ، من قول عنترة في معلقته :

علقتها عرضا واقتل قومها
زعما لعمر أبيك ليس بمزعم

يسخر من هذا المأزق الرومانسي التقليدي الذي ادعاه عنترة وأقسم في شطره الثاني على انه صحيح لا زعم فيه وهو انه يحب فتاة لا سبيل له اليها لأنها من قبيلة معادية ، وهو كما نعرف الآن مأزق أو موقف رومانسي مشهور

يوجد فى مختلف الآداب الشعبية وقصصها الفولكلورية ، فيأخذه الاعشى مأخذا عابثا ويحيله الى كل هذا التعقيد المبالغ المضحك •

واذا أردت أن تحسن تمثل هذه الابيات فابدأها بتصنع الجد التام ، ثم أعلن رويدا رويدا عن غرضك الحقيقى من المزاح والدعابة • فالأعشى يبدأ بقوله : علقتها عرضا ، بحزن مصطنع، ويستمر فى تصنعه الحزن والجد فى قوله : وعلقت رجلا غيرى ! ولعله هنا يطلق آهة محتبسة أو زفرة مختنقة • والى هنا لا نشعر بعد بشىء غريب أو مستحيل الوقوع • فكثيرا ما يحدث لنا حقا فى الحياة أن يحب احدنا فتاة لاتحبه بل تحب شخصا آخر • واذا كنا نعرف من القراءة السابقة للأبيات أو من الأبيات التى سبقتها ان دعوى الاعشى هنا دعوى مصطنعة بغرض التهريج فواجبنا الدرامى أن نتناسى هذا وان نلعب معه لعبته وهو يلقى علينا هذه الأبيات فنتصنع معه اننا نصدق انه جاد حزين حقا • ربما نعبر عن أسفنا لحاله وأسانا لمصابه حتى يزداد ضحكنا ومرحنا فيما بعد •

ولكنه حين يستمر فيقول : وعلق أخرى غيرها الرجل ! نبدأ فى الانتباه الى انه ربما لا يكون جادا • فقد نصدق أن يحب أحدنا فتاة لا تحبه وتحب غيره ، أما حين نقرأ ان هذا الغير يحب فتاة ثانية أخرى فان هذا التعقيد فى العلاقات ينبهنا فجأة الى انه ربما يكون مازحا هزليا مركبا يريد الشاعر أن يضحكنا به • فاذا جاء البيت الثانى واستمعنا الى التقطيع الخليع فى شطره الثانى ، وخصوصا دغدغة الياء المشددة فى قوله « ميت » (ويجب أن تتريث عليها برهة وتتذكر قولنا المعاصر : أموت فى كده !) وتبعه الثالث فالرابع ازددنا يقينا وازداد انفجارنا بالضحك والمرح والسخرية حلقة بعد حلقة • وفى البيت الرابع نجد الشاعر يصرح بغرضه وهو احداث كل هذا الاختلاط المضحك والتعليق الذى لا تنتهى حلقاته المتشابكة •

والوسيلة التى يلجأ اليها الأعشى فى هذه الأبيات معروفة فى كثير من الفكاهات الشعبية والأغانى المرحة فى مختلف اللغات • وهى تعليق شىء بشىء ثان • وتعليق الثانى بثالث • وتعليق الثالث برابع • وهكذا تزداد الحلقات المتشابكة تعقيدا واختلاطا وفوضى فنصل الى أقصى الانفجار بالضحك والمرح •

ومنها أغنيتنا الشعبية المشهورة وفيها : الراجل عايز بيضه • والبيضة عند الفرخة • والفرخة عايزه قمحة • والقمحة عند القماح • والقماح عايز الخ • • •

ومنها عند الانجليز فكاهة المرأة التى ابتلعت ذبابة بمحض الصدفة ، ثم ابتلعت طائرا ليلتهم الذبابة ، ثم ابتلعت قطة لتأكل الطائر ، ثم كلبا ليطرد القطة ، ثم بندقية ، ثم رجلا يطلق البندقية على الكلب الذى ابتلعته ليطرد القطة التى ابتلعتها لتأكل الطائر الذى ابتلعته ليلتهم الذبابة التى ابتلعتها بمحض الصدفة • وأخيرا ابتلعت حصانا (بالانجليزية هورس) • وهنا تنتهى الفكاهة فجأة بأن تقول : فماتت المرأة بالطبع ! (بالانجليزية أوف كورس ، مقفاة مع هورس) •

ومنها الحكاية التى تنتهى بأن يأخذ الجزار سكينة ويهم بذبح البقرة ، فتهم البقرة بشرب الماء ، الذى يهم باطفاء النار ، التى تهم باحراق العصا ، التى تهم بضرب الخنزير ، الذى ينقاد أخيرا الى صاحبته العجوز بعد أن كان يرفض العودة معها الى البيت !

ومنها فكاهات وأغان عديدة أخرى ربما يعرف القارىء عددا منها • وكلها تقوم على وسيلة التشابك والتعليق الذى لا ينتهى الا وقد وصل السامعون الى أقصى مرحهم فى هذا الفن الشعبى المحبوب • والآن نعرف الأصل الشعبى لهذا الفن الذى يستخدمه الاعشى فى أبياته ، تلك الأبيات التى لم يفهمها بعض النقاد القدامى ، بل أنكرها بعض نقادنا المحدثين فقالوا ان هذا عبث من اضافة الرواة لأنه لا يليق بالشاعر ، كان الشاعر ملزم بالجد فى كل حالاته ، وكان كل تجاربنا فى الحياة جد ، وكان الشاعر لايجوز له أن يعبث أحيانا ويمازح ويهزل • وبهذا عجزوا عن فهم الروح الحقيقية لهذه الابيات ، بل الروح الأساسية لجميع معلقة الاعشى •

هذه الروح الفكهة المداعبة ، المنتشية بنشوة الحياة ، المتراقصة الطروب ، هى روح الاعشى الغالبة التى نستشفها من أخباره ونسمعها فى نبرته الموسيقية الخاصة التى نجدها فى معظم شعره حتى ما كان منه فى فن المديح • وهى التى تقترب بأسلوبه ونبرته اقترابا عجيبا من أسلوب الحديث الحى الذى لا يزال فى طوقنا أن نلتقط الكثير من صداه الى يومنا هذا ان أجدنا الانصات وأجدنا القراءة • وذلك كان مزاجه المرح الذى يصر على التفاؤل والاستبشار والنظر الى الجانب المفرح المضحك من الحياة ، وتجاهل جانبها المظلم تجاهلا فيه كثير من الاصرار الهسترى • وقصة ارتداده عن الاسلام بعد أن هم باعتناقه معروفة ، حين أخبر ان الاسلام يحرم الخمر ، فارتد عنه ، أو قبل على سكرة أخيرة تكفيه بقية حياته فأخذ يشرب حتى مات ! وسواء أكانت هذه القصة صحيحة أم كانت موضوعة فانها لم تخترع الا لتمثل صفة حقيقية فى شخصيته ومزاجه وفلسفته فى الحياة • والأبيات القادمة من معلقته تصور فلسفته هذه من تجاهل الهموم والاصرار على اقتناص اللذة ، فلسفة أضحك للدنيا تضحك لك ، واصرف مافى الجيب يأتك ما فى الغيب ، وتصورها تصويرا غاية فى المرح والممازحة والتهريج • فاستمع الى هذه الأبيات ، وانصت الى درجتها العظيمة من النبرة الحية بل النبرة العامية التى تقارب حديث أمثاله من الرجال الى يومنا هذا والتى يعينك على التقاطها ان تذكر كيف ينطق « أولاد البلد » بنظير أقواله هذه فى عصرنا هذا :

صدت هريرة عنا ، ما تكلمنا !
جهلا بام خليد ! حبل من تصل ؟

أأن رأت رجلا أعشى أضر به
ريب المنون ودهر مفند خبل ؟

قالت هريرة لما جئت زائرها :
ويلى عليك ! وويلى منك ! يارجل !

اما ترينا حفاة لا نعال لنا
انا كذلك ما نحفى وننتعل !

نبدأ بالبيت الثانى لأنه يطلعنا فجأة على السر المختزن فى أعماق نفسه ، فندرك منه ان تفاؤله الظاهر يخفى تشاؤما قويا ويأسا شديدا من الحياة • فهو ككثيرين أمثاله من المهرجين الساخرين الذين يلبسون قناع المرح ليخفوا تحته برما دفينا بالحياة وخوفا عنيفا من الموت • لذلك يقبلون على ملذاتهم وعلى تهريجهم ومزاحهم بعنف هسترى يتضح منه للمتأمل ما تحته من التحدى والاسراف العصبى • فانظر الآن كيف يصر على اتخاذ قناع الهزل والتهريج حتى حين يعبر عن فلسفته الصادرة فى حقيقتها عن اليأس والتشاؤم • فهو يوجه حديثه الى هريرة • ويتخذها هدفا لخطابه لأنه استخدمها فى صدر القصيدة لغرض الهزل والمزاح ، فيستطيع أن يستمر فى تصنع الهزل وهو يعبر عن فلسفته المتشائمة • ومن هذا نعرف الاختلاف بين هذه الأبيات وبين صدر القصيدة • فتلك كانت

تتصنع الحزن وحقيقتها السخرية والتندر ، وهذه تتصنع الهزل وحقيقتها التشاؤم القوى واليأس الدفين • كان فى صدر القصيدة هازلا يتصنع الجد ، أما الآن فهو جاد يتصنع الهزل ، وهو عظيم الروعة والصدق والحرارة فى الحالين •

فلنسمع الآن الى مافى هذه الأبيات الأربعة من نبرة عجيبة متحدية صاخبة ساخرة • كيف ينبغى أن نقرأ البيت الأول منها ؟ ما زلت أذكر ذلك الطالب المشار اليه آنفا وهو يلقيه بصوت خطابى جاد ضخم ، فيفسده افسادا تاما • ولكننا نستطيع أن نهتدى الى الالقاء الصحيح الواجب حين نتأمل فى هذين الضميرين للمتكلم فى الشطر الاول ، وهما ضميرا جمع مع ان المتكلم مفرد : عنا ما تكلمنا • فلماذا يستعمل الجمع مع انه كان يستطيع بدون كسر الوزن أن يقول : عنى ما تكلمنى ؟

ما ان نسأل أنفسنا هذا السؤال حتى نهتدى الى العاطفة الحقيقية • وهى عاطفة السخرية القوية ممن يحدثه • كما تقول لصديقك الذى أهملك ولم يبادرك بالتحية حين لقيك : ايه مش شايفنا يعنى ؟ مش عاجبينك ؟ مش معبرنا ؟ ما حناش قد المقام ؟ عبرونا يا خلايق !

هذه النبرة الساخرة الصادرة من الأنف ، التى لا يزال يتحدث بها فتوات الأحياء البلدية فى القاهرة ، هى التى ينبغى أن نتخذها فى قراءة البيت :

صدت هريرة عنا ، ما تكلمنا !
جهلا بأم خليد ! حبل من تصل ؟

ثم أنعم النظر فى شطره الثانى وحاول أن تترجمه الى نظيره من الحديث العامى المعاصر ، كأن تقول : الله الله ! البنت مش معبرانا يا جدعان ! يظهر مش عاجبين الست أم محمد (وانت تدرك الآن التهكم المضاعف فى استعماله لكنيتها بعد ان استعمل فى الشطر الأول اسمها الصريح ، فالكنية كانت تستعمل فى خطاب الاحترام ولا تزال تستعمل لهذا حتى الآن ، وغرضه بالطبع مزيد من السخرية) • جرى ايه يا بنت ! أما عبيطة صحيح ! ايه هوه ؟ فيه حد احسن منا ؟ فشر ! تسيبنا وتروح لمين ؟ عبرونا يا ناس ! عن أبو اللى يزعلنا ! احنا الجدعان ! (ثم يبرم شاربه ويهز شومته دلالة على « الجدعنة » والتحدى !)

اما بيته الثالث :

قالت هريرة لما جئت زائرها :
ويلى عليك ! • وويلى منك ! • يارجل!

ففيه يبلغ أقصى خلاعته المتهكمة وتخنثه الساخر وتقليده المسرف المتعمد الاسراف للهجة المرأة المتدللة التى تتصنع التمنع • تأمل فى الموجات الثلاث المتعاقبة وكيف تزداد احداها عن سابقتها خلاعة ساخرة وتخنثا متهكما :

ويلى عليك ! •••
وويلى منك !! •••
يا رجل !!! •••

ولاحظ خلاعة الكاف التى ختم بها الموجة الأولى والموجة الثانية ، ولا بد انه تريث على هذه الكاف برهة يشبع نغمتها الخليعة وأتبعها بآهة يقلد فيها تدلل الأنثى المتلوية ، ثم اطال من الموجة الأخيرة « يا رجل » وأشبع صوته تمويجا وتلويا ، ثم ختم البيت كله بزفرة قوية

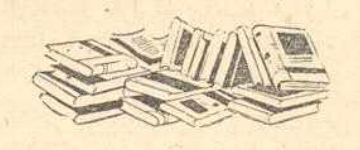
ولكن تذكر فى هذا كله انك لاتسمع فى البيت صوت المرأة نفسها ، وهو مهما يكن من نعومته صوت انثوى طبيعى ، بل انت تسمع صوت رجل يقلد صوت المرأة المتدللة مبالغا فى التخنث الساخر • ولا شك انك تعرف من أغانى أفلامنا وأشخاصها الهزليين نظائر لهذه الطريقة فى الكلام ، أشهرها وأروجها فى هذه الأيام : دكتور آه ••• الحقنى آه ••• الخ

أما حينما ناتى الى البيت الرابع :

اما ترينا حفاة لانعال لنا
انا كذلك ما نحفى وننتعل !

فاننا نعود الى لهجة الفتوات المتحدين ضمير الجمع بدل ضمير المفرد فى قوله : بنبرة «الفتونة » على نغمة : ما يهمناش! ضاربينها صرمه ! فتأمل مرة أخرى فى « ترينا » ، « لنا » ، « انا » • ثم انظر فى تصويره لاختلاف حاله وتقلب حظه بين يوم ويوم بالحفى بعد الانتعال، فنفس التعبير « نحفى وننتعل » يسمح له بأن يأتى بحركة الاستهانة والاستهتار نظير ما يفعله أمثاله من الفتيان حين يصيحون ضاربينها صرمه ! فيحركون راحة يدهم حركة سريعة نابذة كأنهم يلقون شيئا حقيرا على الأرض ويدوسونه « بالجزمة » •

فان أردت أن تستمع الى أبياته الفذة التى يصور فيها حياته اللاهية سعيا وراء الملذات ، فموعدنا بذلك المقالة القادمة •



لبنان
الناقد
العدد رقم 30
1 ديسمبر 1990



الانقلاب الثقافي

التجلي الجديد للحضور النفطي

كمال أبو ديب

■ تبنّيتُ، في أكثر من مجال سابق، أطروحة أساسية حول التغيرات السياسية - الاقتصادية - الاجتماعية - الثقافية التي شهدها الوطن العربي منذ عام ١٩٧٣. وقد اخترت هذا التاريخ لأنه يمثّل مفصلاً حاسماً من مفاصل التطور في الصراعات الدائرة في المنطقة، ولأنه بداية ما أسميته «الانقلاب النفطي»، ولأنه، أيضاً، زمن الانجاز العربي الأهم، وهو حرب تشرين، في صراعنا مع اسرائيل.

وقد بدا هذا المفصل لأول وهلة، نقطة بزوغ للعرب على مسرح العالم المعاصر تضعهم في موقع يستطيعون منه الاندفاع ليتحولوا الى قوة عالمية حقيقية. وقد كان أبلغ تعبير عن هذا التصور الجديد للعرب، في حينها، تركيز الصحافة العالمية على الوطن العربي من حيث هو طاقات هائلة جديدة. وتجلى ذلك في العنوان الذي اختارته مجلة اميركية، أظنها Time (ولا أستطيع التأكد من ذلك الآن، وقد تكون (Newsweek) أصدرت عدداً خاصاً يحمل على غلافه صورة لعربي والعنوان التالي: The Arabs - New Pride and Power (العرب. كبرياء وقوة جديدتان). أما الأطروحة التي قدّمتها فهي أن قوى الهيمنة العالمية، وبعض شركائها في الوطن العربي، أدركت الخطر الداهم الذي يواجهها لتشكّل هذه القوة الجديدة. إذ أن مركز هذه القوة كان المركز الفعلي لحركات التحرر والنهضة والتحديث في الوطن العربي منذ أواخر القرن الماضي. وها هوذا المركز يبلغ نقطة من التطور يصبح فيها قادراً على قطف ثمار قرن كامل من الجهد تقريباً لاحتلال موقع متقدم في العالم. كما أن هذا المركز كان، بشكل خاص وعميق الدلالة والأهمية، البؤرة الفعلية لحركة التحرر والنهضة العربية في موجتها الثانية متمثلة في المد القومي - الاشتراكي - العلماني الذي فجّرته التنظيمات والأنظمة «التقدمية» العربية، وعلى رأسها ثورة يوليو وجمال عبد الناصر، منذ الخمسينات. وتستمر الأطروحة



لتتكامل قائلة إن قوى الهيمنة العالمية وشركاءها الداخليين، مدركين الخطر القادم ـ الحاضر، انقضوا، مجمعينً كل طاقاتهم، على هذه القوة البازغة، لاستيعابها، واحتوائها، وتدجينها ثم تدميرها تماماً. وكان الهدف الاستراتيجي لهذا الانقضاض ما أسميته «تقويض المركز» ثم «انزياح المركز أو ازاحته». أما الأساليب فقد كانت متعددة، ومختلفة البهارج والألوان والأقنعة. كما تعددت المراحل التكتيكية، ومواقع التركيز للضربات واتجاهاتها.

وما أعنيه بـ «تقويض المركز» هو أن يتمّ تدمير مركز الحركة التحررية النهضوية العربية فيزيائياً ومن حيث هو قوة سياسية ـ اقتصادية ـ عسكرية ـ ثقافية في آن واحد. أما التدمير الفيزيائي فكان محوره الأول لبنان وسورية والعراق وحركة التحرير الفلسطينية. وقد دمّر لبنان فيزيائياً، وأجبرت سورية على الانخراط في معارك طويلة وفعلية في لبنان، وأقحم العراق في حرب ضد ايران، ووجهت الضربات المتوالية إلى حركة التحرير الفلسطينية لتمزقها وتحولها إلى فئات متناحرة وتدمرها فعلياً. وأما على المحور الثاني فقد كان التكتيك هو تفتيت المركز عسكرياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً. وقد تم ذلك فعلاً باجهاض حرب تشرين مباشرة، (الاقتحام الاسرائيلي والمعاهدات) ثم بادخال مصر في معاهدة السلام مع اسرائيل واخراجها من الصراع الذي يقوده المركز، وتمزيق الوشائج التي ربطت قوى المركز قبل ذلك لزمن لا بأس به.

أما ما عنيته «بانزياح المركز» أو «إزاحة المركز» فهو السعي الى «زحلقة» مركز الفعل السياسي ـ الاقتصادي ـ الثقافي في الوطن العربي ونقله من المركز التاريخي (القاهرة، بغداد، دمشق، بيروت، فلسطين) الى الأطراف أو الهوامش ثم احلال الأطراف تماماً محل المركز القديم وتكريس الأطراف بوصفها المركز الجديد للفاعلية ولممارسة الوجود العربي في المنطقة وفي العالم.

وقد شملت الخطوات التكتيكية التي استخدمت لانجاز هذا الهدف الاستراتيجي ما يلي:

١ ـ السعي إلى إظهار المركز القديم بمظهر المسؤول عن كل ما أصاب الوطن العربي من مشكلات وإخفاق واحباط خصوصاً في مواجهة اسرائيل، وفي تحقيق الرخاء المادي والتحوّل (الاشتراكي) الى مجتمع منتج صناعي، وتحقيق الوحدة العربية.

٢ ـ توحيد هوية المركز بمفاهيم الاشتراكية، والشيوعية، والالحاد، والعلمانية، واليسار، والارتباط بالاتحاد السوفييتي، في نفس الوقت، بحيث تصبح الحجة القائمة ما يلي:

«انظروا أيها العرب! ما الذي أدت اليه الاشتراكية، واليسار والعلمانية، والقومية، والارتباط بالروس؟ لقد أدت الى اخفاقكم الدائم، وإحباطكم، وفشلكم في تحقيق الوحدة، والرخاء، والانتصار على اسرائيل.

اذن ارفضوا هذه المفاهيم والأنظمة التي تمثلها وتتبناها وابحثوا عن بديل آخر هو المنقذ الوحيد لكم. وهذا البديل موجود لديكم ولا حاجة لكم للبحث عنه. فقط عودوا اليه، الجأوا اليه. إنه الدين والتراث الديني والفكر الديني والحياة الدينية».

٣ ـ إبراز الأطراف بوصفها المصدر الحقيقي للقوة والنفوذ والتأثير العالمي والكبرياء والاحترام عالمياً والنهضة والرخاء والتقدم. وقد برز ذلك فوراً بتضخيم دور النفط واعتباره المصدر الأول ـ بل الوحيد ـ لحضور العرب الفاعل في العالم وقوتهم الجديدة. وتضخيم دور النفط كان تضخيماً لدور دول الأطراف وابرازها بوصفها مركز ثقل على الصعيد العالمي من خلال قوتها المالية ـ الاقتصادية وعلاقات المشاركة بينها وبين قوى الهيمنة العالمية وبشكل خاص الولايات المتحدة الاميركية.

٤ ـ توحيد هوية دول الأطراف ـ المركز الجديد بالملاذ الجديد وهو الدين. لا دين إلا ما تمثله هذه الدول. فهي مركز القوة الدينية والدعوة الدينية ومركز الثقل المالي ـ الاقتصادي، ومصدر الحضور الفاعل للعرب في العالم، كل ذلك في آن واحد.

٥ ـ طرح الصراع في الوطن العربي بصورة جديدة تماماً. فهو ليس صراعاً بين العرب واسرائيل، أو بين أنظمة رجعية وأخرى تقدمية، أو مفاهيم وتصورات سياسية وتناقضات اجتماعية، بل صراع بين الدين وأعداء الدين؛ بين الايمان والكفر؛ بين العقيدة والالحاد، بين الأفكار الهدامة للتراث والشخصية المحلية ـ العربية، وبين التراث الذي يحفظ لهذه الشخصية جوهرها.

٦ ـ نفي الوجود القومي ومفاهيم القومية بكل صورها، واحلال الوجود الديني ومفهوم الأمة الدينية محل الأمة القومية.

تضخيم دور النفط كان هدفه تضخيم دور دول الأطراف وإبرازها بوصفها المركز

ولقد أدّت الجهود الخارقة التي بذلتها القوى الشريكة في وضع هذا المخطط وتنفيذه ـ غربية وعربية ـ الى تحقيق إنجازات باهرة. فقد فوَّر المد الديني وغاصت الحركة التحررية النهضوية وانزاح المركز تماماً. أصبح الهامش هو المركز الجديد الذي يهرع إليه قادة المركز القديم للاستشارة والمباركة، على أقل تقدير، ويعتمدون عليه كلية في إبقاء مجتمعاتهم واقفة على قدميها اقتصادياً.

ولقد كان لهذا المخطط نقاط ضعفه وجوانبه الخفية في آن واحد. فقد كانت كل خطوة منه ذات مضاعفات في اتجاهات أخرى. ولعل أول هذه المضاعفات أن يكون ما تعنيه قوة المركز الجديد بالنسبة لقوى الهيمنة الغربية ـ شريكتها. صحيح أن هذه القوى أرادت إبراز قوة المركز الجديد مالياً واقتصادياً وسياسياً وتفريخ حركة دينية طاغية تدعم وترسخ هذه القوة، لكن صحيح أيضاً أنه، على صعيد آخر، كانت مصالح قوى الهيمنة تقتضي أن تظل قوة المركز الجديد محدودة في الواقع الفعلي وأسيرة تتحرك في المجال المحدد لها سلفاً. أي أن تناقضاً برز ـ تصورياً ـ بين إبراز القوة الجديدة وبين مصالح الغرب الحقيقية. وكان ذلك يتطلب حلاً. وقد وضع الحل مع التصور الأساسي: تضخيم قوة دول الهامش ـ المركز الجديد في المنطقة العربية، وإبرازها عالمياً في صورة الخطر الذي يهدد الغرب وتشويه صورة العربي من خلالها ووضعها مالياً واقتصادياً داخل عجلة الاقتصاد الغربي تماماً. تضخيم قوة النفط والسعي الى تنفيس بالون هذه القوة في آن واحد، عن طريق العمل على إيجاد بدائل له، أو استنفاده في المنطقة، أو دفع اسعاره إلى الأدنى بانتظام.. وامتصاص القوة المالية ـ الاقتصادية لدولة عن طريقين: إدخال عائداتها المالية داخل شبكة المصارف والاستثمارات الغربية، أي أسرها وتحويلها الى قوة جديدة إضافية في تسيير عجلة الاقتصاد والصناعة في الغرب بدلاً ◄



من كونها منافسة لها؛ وخلق المجتمع الاستهلاكي الذي يدفع بهذه الدول إلى انفاق معظم عائداتها على استيراد منتجات الغرب من الابرة الى الصاروخ مروراً بالرولز رويس والكاديلاك والبوينغ الخاصة والحمامات الذهبية والمراحيض الفضية وشبكات الطرق الجاهزة والقصور التي تسلم «على المفتاح» والجواهر النادرة ووصولاً الى اللوحات الفنية والقصور التي هجرها أصحابها في أوروبا وأميركا فأغري العرب بشرائها لتعليق جلابياتهم المقصبة فيها، أو لحفظ حريمهم أو، كما في حالة متقدمة جداً أعرفها «لتعليق لوحاتهم الفنية فيها!!!».

أما نقاط الضعف والمفارقة في المخطط فقد كان أولها أن التطبيل لفشل الأنظمة التحررية وإخفاقها جاء في اللحظة نفسها بالضبط التي حققت فيها هذه الأنظمة فعلاً أول انتصار لها ـ مهما كان جزئياً وفاضحاً ـ وهو التقدم العسكري والتقني الذي أظهرته سورية ومصر في حرب تشرين، خصوصاً بالمقدرة التي بهرت الاميركيين على استخدام الصواريخ الروسية المتطورة ـ وتحقيق درجة عالية من التنسيق وبوادر الوحدة القومية العملية والشعورية، وامتلاك القدرة على التخطيط بعيد المدى واتخاذ المبادرة العسكرية والمفاجأة وإجبار الدول المترددة على الانخراط في الحمى الشعورية القومية الكاسحة. كانت تلك مفارقة مذهلة بحت: في لحظة النصر يهجم المخطط ليقول هذا هو مصدر الفشل. وقد تحقق النجاح للخطوة التكتيكية بمهارة المخططين الاميركيين وعلى رأسهم هنري كيسنجر وكانت أولى الأفكار إجهاض النصر الجزئي فوراً بالاقتحام الاسرائيلي «المفاجىء؟ لمن؟» لمصر، وبكشف حقيقة أن حرب السادات كانت حرب تحريك لا حرب تحرير، ثم بجر السادات (هل كان الأمر جرّاً فقط؟ أم استقبالاً؟) الى سلسلة المعاهدات التي تتوجت بزيارته للقدس ثم بكامب ديفيد.

> احدى سبل السيطرة على اللعبة بروز الغرب واميركا في صورة المدافع عن الاسلام

وأما نقاط الضعف فقد كانت أكثرها وأعمقها تهديداً للمخطط النقطة التي كانت بؤرة التصور الفعلية للمخطط بأكمله: أي إثارة الحمية الدينية وتفريخ الحركة الدينية.

ولقد تجلى هذا الخطر الحقيقي بعد سنوات من فاعلية المخطط ونجاحه، وكانت آثاره أهم ما أدى الى خلخلة المخطط والاضطرار الى ادخال تعديلات عليه والتصرف بعصبية احياناً وبنزق غير مخطط له أحياناً، إما من قبل قوى الهيمنة الغربية أو من قبل شركائها العرب. أما كيف حدث ذلك، فبالطريقة التالية:

لقد رافق انتشار المد الديني المطلوب من قبل المخططين انتشار لهذا المد خارج الوطن العربي. وكان ذلك كله مباركاً في البدء، وبدا تعبيراً عن النجاح الساحق للمخطط لأنه كله يخدم الأغراض نفسها ويؤدي إلى تطويق الشيوعية والاتحاد السوفييتي. لقد انتشر هذا المد في تركيا وافغانستان وباكستان و... ايران.

وكانت تلك بالضبط الهوة المفتوحة التي لم ير المخططون بدءاً مدى عمقها ولا حسبوا أنها قد تفتح قيعانها لهم هم أيضاً. فايران كانت مضمونة قبل بدء المخطط، من وجوه أخرى ولعلاقات أخرى. أما انتصار المد الديني فيها الآن فلم يكن محسوباً حسابه.

والواقع، أن أصحاب المخطط هللوا لانتصار المد الديني في إيران أولاً، وظنوه وجهاً آخر من وجوه نجاح عملهم وتعبيراً عظيماً عن البعث الديني في المنطقة وفي العالم. وسارع العرب المعنيون الى التهليل والتكبير والتسبيح للمعجزة الجديدة. لكن حساباتهم كانت خاطئة.

فلقد أدّى تحريك الحمية الدينية الى تحريك لشيء ملازم لها في كل مراحل تاريخنا دون استثناء وهو: العصبية الدينية والمذهبية، عصبية الملل والنحل، والانقسامات المرعبة التي كانت أشد القوى تأثيراً في شل اندفاع الحضارة العربية تاريخياً. وفي بلدان هي فسيفساء من الفرق والملل والنحل كان أسهل الأمور هو أن يحدث ما حدث، وأن يبدأ التناحر والتمزيق الشرس والتكفير و.. الحروب طبعاً. ودخلنا المراحل الأكثر ارعاباً من تمزيق لبنان والمرحلة الأكثر تعقيداً في الخليج بانفجار الحرب العراقية ـ الايرانية.

هل كان المخططون يسعون اصلاً إلى مثل هذا الايقاظ للعصبيات الدينية والمذهبية استكمالاً لمخطط التفتيت والتمزيق الذي وضعوه للمنطقة؟ ذلك ما أجدني غير قادر على حسمه في تصوري للأمور. قد يكون الشركاء الغربيون سعوا أصلاً الى ذلك. أما الأطراف العربية فقد تكون الأمور فاجأتها: قد يكونون في حمى حمياهم الدينية لم يحسبوا أي حساب لاثارة مثل هذه النعرات، في عالم اعتبروا أنفسهم فيه، حماة الدين والديار وممثلي الأغلبية المذهبية الساحقة، ولم يدخلوا إيران في حسابهم باعتبارها قوة ضخمة من قوى المعسكر المذهبي الآخر. وقد يكونون، في حمى الحمية المالية والاقتصادية، ظنوا أنفسهم قادرين على السيطرة على كل الأطراف المذهبية: شراء، أو متراً، أو بدعم القوى المذهبية المناصرة لهم حيثما وجدت هذه الأقليات وإبقائها أقليات خاضعة إن لم تكن مناصرة مشتراة.

وفيما نجح المخطط في إبراز قوى التحرر العربية كقوى فاشلة، رغم المفارقة التي أشرت اليها، فإنه لم ينجح في تجاوز هذه العقبة الجديدة. بل إنه لمّا ينجح حتى الآن. رغم إيقاف الحرب العراقية ـ الايرانية في لحظة بدت معها إيران خاسرة منهارة، ورغم كل التنظيمات الدينية التي نشرها سادة المركز الجديد في المنطقة وحول العالم، مؤيدة لموقعهم ومنافحة عنه، ورغم حملات التشهير والتكفير الرسمي التي أصدرها فقهاؤه ومشرعوه. لقد انكسر القمقم، فيما يبدو، وخرج منه لا مارد بل ماردان متصارعان. ونحن لم نشهد بعد سوى بداية صراعهما. وعلى الله الاتكال وهو نعم الوكيل.

٣

لم تطرح الخمينية ـ (والايرانية) نفسها كامتداد للانبعاث الديني الذي حدث في العقد السابق، كما فهمتها قيادة الحركة الدينية العربية حين صفقت وهللت لها أولاً، بل طرحت نفسها بديلاً للحركة الدينية العربية، لما يمكن أن نسميه «الاسلام السعودي». وقررت الخمينية تكرار اللعبة الدينية الأولى، لا دفعها الى الأمام. فإذا كانت دول الأطراف العربية سعت إلى إزاحة المركز، وتحوّلت الى المركز الجديد باستغلال انبعاث ديني، فإن الخمينية شاءت أن تمارس اللعبة نفسها، وتزيح المركز ثانية: من المركز الجديد اليها، لتصبح هي المركز الجديد لا للوجود العربي هذه المرة بل للوجود

الاسلامي كله. وهكذا أبرز دخول الخمينية الى الساحة ثلاثة مكونات جديدة لصراع جديد يتجاوز الصراع العربي - الاسرائيلي ويحوّل الأنظار عنه:

١ - الصراع حول المركز وحول تشكيل البنية الجديدة للمركز والهوامش.

٢ - الصراع حول قيادة الحركة الدينية.

٣ - الصراع بين المصالح القومية الايرانية والمصالح الأخرى (الاقليمية والقطرية والعربية إلى حد ما، إذا كانت ذات أهمية حقاً، وأنا أشك في ذلك، بالنسبة لدول المركز الجديد).

وقد استخدمت في هذا الصراع كل الأسلحة: من تكوين الأحزاب المذهبية، والحركات العالمية الاسلامية، والميليشيات، الى غزو مكة، الى الدعوة الى رفع السيطرة السعودية عن الأماكن المقدسة وتدويلها أو «أسلمتها»، إلى حرب الخليج بما رافقها من حرب صواريخ وناقلات ومدن، إلى لعبة «مصارعة اسرائيل والاستعمار». فإذا كان الاسلام السعودي حليفاً للغرب والأميركيين بشكل خاص، فليكن الاسلام الايراني عدواً؛ وإذا كان الاسلام السعودي مهادناً فيما يخص الصراع العربي - الاسرائيلي، فليكن الاسلام الايراني مهدداً كل لحظة باجتياح القدس (في الاذاعات طبعاً، كما يفعل الغرب تماماً)؛ واستخدمت في هذا الصراع ايضاً التناقضات القائمة بين الأنظمة العربية، والتيارات الفكرية العربية؛ كما استخدم فيه النفط، والقوة المالية، وأوبك، وروترداm والبنوك والودائع وكل ما إليه سبيل وما هدى الله إليه المؤمنين حقاً. وكانت من نتائج الصراع (ومن مسبباته الخفية أيضاً؟) طلب نجدة الولايات المتحدة والغرب ودخولهم الخليج بصورة شرعية. وقد تم ذلك لعدد من الأسباب أهمها أن الاسلام الايراني كان الآن يهدد دول المركز الجديد مباشرة ويتدخل في تنفيذ المخطط المرسوم لغرض مخطط بديل هو الطرف الأول فيه؛ وثانيهما أن القرار كان قد اتخذ دولياً. وفي الـ نفاقات بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي، على تهدئة العالم ونزع فتائل التفجر في مناطق منه وحل الصراعات الاقليمية لمصلحة الطرفين، وسأناقش هذه الفكرة بعد قليل بشيء من التفصيل. وفي هذا المناخ الجديد أصبح معروفاً لبعض الأطراف أن الضغط على ايران سيرتفع الى درجة تدرك معها أنها لا تستطيع أن تربح الحرب. وهذه النقطة هي المنزلق النفسي السيكولوجي للايرانيين، ونقطة انكسارهم. وحين تدرك ايران ذلك ستقبل بايقاف الحرب. وبدا لدول المركز الجديد أن خروج العراق شبه منتصر من المعركة سيشكل خطراً مقبلاً عليها يتجاوز الخطر الراهن. فالعراق ينتمي إلى دول المركز القديم، من جهة، ويقف على طرف مناوىء للهجمة الدينية، فكرياً وحزبياً، من جهة أخرى. وبروزه في موقعه الجديد سيجعل منه قوى اقليمية يحسب لها الحساب. وقد بدا أن الانتظار إلى أن تتوقف الحرب ثم طلب التدخل الاميركي - الغربي لصد أي خطر عراقي سيكون حركة مفضوحة تماماً، ولذلك يحسن طلب التدخل الأميركي - الغربي قبل انتهاء الحرب ولأسباب تبدو متعلقة بالتهديد الايراني. ومما يشعر بسلامة هذا التصور أن الحرب توقفت وما تزال الاساطيل الاميركية - الغربية تحمي المنطقة. (ممن؟) (من خطر ايران في الجولة المقبلة؟)

٣

إضافة الى المضاعفات السلبية المتمثلة في بزوغ الاسلام الايراني، كان المخطط منذ البدء مشروخاً بمفارقة أخرى هي التالية: في الوقت الذي يسعى فيه المخططون إلى إنعاظ الحميا الدينية، والعودة الى الخصوصية، والشخصية الدينية، والأمة الدينية، كانوا يسعون أيضاً إلى ربط دول المركز الجديد والحركات الدينية التي تدعم قوتها بالغرب ربطاً كاملاً. والغرب تاريخياً، ونظرياً على الأقل، ينبثق في الوعي واللاوعي آخر عدواً، صليبياً، مهدداً، غازياً. كيف يضمن المخطط، إذن، إنعاظ الحميا الدينية وإبقاء الدول التي تحمل رايتها شريكة للغرب، دون أن يثير حاسة العداء التاريخي فتتحول الحركة الدينية ضد الغرب وضد دول المركز الجديد المرتبطة به وتصبح حليفة لدول المركز القديم التي بقيت تنهج منهجاً معادياً للغرب ولاسرائيل (اعلامياً، على الأقل).

كانت اللعبة بالغة الخطورة، وكانت سيفاً ذا حدين يمكن أن ينقلب بأي اتجاه ليبتر الطرف الذي لا يرغب المخططون أن يبتره. وكانت السيطرة على اللعبة، واتجاه انفجار المارد الخارج من القمقم تتطلب ذكاء هائلاً وطاقات هائلة. ولقد توفر كلا الأمرين للمخططين. وكانت إحدى سبل السيطرة على اللعبة بروز الغرب والولايات المتحدة، في ظروف ملائمة دولياً، في صورة المنافح المدافع عن الاسلام... لكن في أمكنة خارج العالم العربي، لكي لا ينقلب الحس الجديد ضد اسرائيل.. وكانت افغانستان وباكستان الفرصة الذهبية لتنفيذ اللعبة. وبدت أميركا فعلاً حامية الجهاد الاسلامي في أفغانستان في شراكة كلية مع السعودية، ودول المركز الجديد الأخرى. ولهذا السبب بالدرجة الأولى نفخت أفغانستان كقضية أولى لدى المسلمين في العالم وفي العالم العربي خاصة، وجنّدت الحركة الدينية كلية لتحويل قضية أفغانستان الى طعام يومي للمؤمنين، والتطوع للقتال فيها، وجمع التبرعات لها، ... الخ. وبلغ الأمر حداً يثير الشفقة: ففي الوقت الذي كانت الحركة الدينية تطبل وتزمر لأفغانستان يومياً، كانت منابرها صامتة عن الحديث عن فلسطين، حتى بعد بدء الانتفاضة - الثورة العظيمة فيها. كذلك تم اغراق المجتمع الاستهلاكي الجديد بالحياة الاميركية والغربية ومنتوجاتها بحيث أن وجود الانسان اليومي كان مقروناً بحضور الغرب الى درجة بدا فيها الغرب أليفاً، صديقاً، ودوداً وحليفاً مسؤولاً حتى عن توفير اللقمة الطيبة لأفواهنا جميعاً: من هامبورغر ماكدونالد الى لحم العجل الأميركي الطري يومياً، مقطعاً جاهزاً للـ «بيف ستيك». كذلك ربطت الجامعات والبعثات العلمية وتنفيذ المخططات التنموية كلها بالغرب ليبدو حضوره اليومي واشعاعه المستقبلي دائماً؛ وكذلك ربط الاعلام من الصحافة إلى أفلام التليفزيون والڤيديو والكومبيوتر بالغرب. وصار الغرب في بيوتنا القط الأليف الذي ينام في أسرتنا ويستيقظ قبلنا ليعد القهوة الصباحية.

فهل يعقل أن يكون هذا الغرب القط الأليف ومصدر رزقنا كله ◄



سوى حليف طبيعي؟ هل يعقل أن يكون العدو التاريخي، المستعمر، الغاصب، الداعم لاسرائيل؟ طبعاً لا.

ولقد نجحت اللعبة نجاحاً باهراً، واستطاعت الأنظمة العربية المعنية بالتعاون مع حلفائها الغربيين التغلب على أكبر عقبة في طريق المخطط وإلغاء أخطر مفارقة كامنة فيه: كيف تستوفز حميا التراث والدين وتقنع الناس الذين تستوفزهم في الوقت نفسه بأن الغرب هو حامي التراث والدين؟ ولم يستطع الاسلام الايراني، الذي سعى إلى إبراز هذه المفارقة واستثمارها لمصلحته الى أبعد حد ممكن أن يهزم الاسلام السعودي على هذا الصعيد المحدد. غير أن النجاح لم يكن مطلقاً، رغم كونه باهراً. فلقد أفرزت الحركة الدينية المنبعثة ظاهرة ملازمة للعصبية التي أثارتها هي التطرف الديني. ونشأت حركات دينية (صغيرة نسبياً؟) لم تنجح معها لعبة تجاوز المفارقة وإلغائها، فتحول نشاطها الرئيسي ضد الغرب وضد شركائه في المنطقة. وكانت هذه الحركات، بشكل أو بآخر، موالية لايران.

ولقد اصطدمت قيادات المركز الجديد بهذه الحقيقة المزعجة، التي بدت أحياناً قادرة على التهديد الحقيقي. واضطرت الى ممالأة هذه التيارات، محاولة استخدامها لصالحها حيثما استطاعت، لكنها اضطرت احياناً الى الدخول في صراع معها. وقد لعب لعبة تشجيع الحركات الدينية ثم دفع الثمن لذلك أكثر من نظام عربي: السادات أولاً، ثم الأردن. فبعد فترة استسلام كاملة للتيار، واستخدامه لخدمة مصالحه في العلاقات القلقة مع الفلسطينيين وسورية، اضطر الاردن الى ضرب التيار ضربة حاسمة عام ١٩٨٦ واختار جامعة اليرموك لتكون مسرحاً لعملياته، في الأحداث المعروفة التي انتهت باقتحام الجامعة وحدوث مجزرة فيها. كذلك اضطر النظام السعودي الى تنفيذ ضربة مماثلة، لكن على مستوى أعلى وأبعد «مجزرية». والحبل على الجرار. وما تشهده الجزائر الآن، بعدما شهدته تونس، ليس بالضرورة نهاية المطاف.

٤

أشرت في فقرة (٢) الى الوفاق الاميركي - السوفييتي كعامل جوهري في خلق أوضاع معينة في المنطقة واعداً بمناقشته. وها أنذا أفعل.

كان بروز ميخائيل غورباتشيف في الموقع الذي برز فيه أحد أهم الأحداث السياسية في الثمانينات. ومع أننا بحاجة الى قدر كبير من المعرفة قبل أن نستطيع تقييم هذا الحدث البارز، ونتائجه، والامكانات الجديدة التي يفتحها، والدور الذي سيلعبه في رسم «صورة الأشياء الآتية»، في وقت لا تتوفر لنا إلا معرفة صحفية الطابع، فان شيئاً واحداً بعيد الأهمية يقع في متناول معرفتنا: إن غورباتشيف ظاهرة مختلفة جداً عن كل ما نعرفه في تاريخ الزعامات السوفييتية من ظواهر؛ وهو ذو تطلعات مغايرة لتطلعات من سبقوه. والبرنامج الذي يسعى إلى تنفيذه بعيد الغور، جذري وشامل في آن واحد. وقد اقترحت في زمن مبكر من بزوغ غورباتشيف أن النموذج الذي يفتنه اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً هو النموذج الرأسمالي الغربي لا النموذج الشيوعي كما عرفه الاتحاد السوفييتي. وبسبب من ذلك كله فإن غورباتشيف كان منذ البدء بحاجة ماسة الى وفاق دولي، إلى إيقاف سباق التسلح، وإلى اكتساب المساندة من الولايات المتحدة والغرب من أجل أن يستطيع التركيز بشكل كلي على تنفيذ ثورته الداخلية ومواجهة المعارضة القوية التي يلقاها من «الحرس القديم» ومن عوامل أصيلة في بنية المجتمع السوفييتي وثقافته. لكن غورباتشيف كان بحاجة إلى أن يصل الى ترتيب مع الولايات المتحدة يضمن له القدرة على هذا التركيز الداخلي دون أن يبدو وكأنه يتصرف من موقع ضعف أو يريق ماء وجهه ووجه الاتحاد السوفييتي. وقد استطاع فعلاً أن يفوز بهذه الغنيمة ويحقق التوازن الذي يريده لأن الولايات المتحدة كانت أيضاً بحاجة الى مكاسب معينة من تسوية مع الاتحاد السوفييتي. وكان في الجوهر من الوفاق الدولي التصميم على إخماد الحرائق المشتعلة في العالم لكي يستطيع غورباتشيف الانصراف الى مشروعه الداخلي. وكان بعضنا قد تكهن قبل لقاء ريغان وغورباتشيف في ايسلندا بأن ما سيحدث هو الاتفاق على هذه النقطة بالتحديد. وتبعاً لهذا التصور، ينسحب الاتحاد السوفييتي من افغانستان وتوقف حرب العراق - ايران، وتهدأ المناطق الأخرى من قبرص الى أنغولا، إلى اميركا اللاتينية، ثم الى النزاع الفلسطيني - الاسرائيلي والنزاع العربي - الاسرائيلي بشكل عام. وقد نفذت أجزاء أساسية من المشروع، وبقيته في طريقها الى التنفيذ. غير أن أصعب فقرات المشروع، الصراع العربي الاسرائيلي سيستغرق وقتاً قد يتجاوز الوقت الذي يبقى فيه غورباتشيف في موقع الزعامة في الاتحاد السوفييتي.

كان بعضنا قد توقع باصرار مستغرب أحياناً أن الحرب العراقية - الايرانية ستتوقف قبل نهاية عام ١٩٨٨. ويعود هذا التوقع إلى أواخر ربيع ١٩٨٧. وكان هذا التوقع مقروناً بسلسلة من التوقعات المترابطة التي تنسجم كلها مع تصور العلاقات الدولية السائدة ومع اطروحة المركز - الهوامش التي نوقشت أعلاه. أما النقاط الأخرى التي تنبع من هذه الأطروحة، والتي تخص الأوضاع في المنطقة العربية ذاتها، فقد كانت تشمل ما يلي: ١- التئام المركز القديم والعودة الى تجمعه وتجميعه بحيث يستعيد دوره المركزي في المنطقة، وعودة الصراع بين هذا المركز القديم، متجدداً الآن، وبين الهوامش الى ما كان عليه في الستينات على أقل تقدير، واحتمال اتخاذه مسارات مختلفة وبلوغه درجة أعظم من الحدة والتأثير على واقع المنطقة ومستقبل الحياة العربية. ٢- بروز محاور تجمع مختلفة ومتباينة ومتقلبة في مرحلة مبدئية لها طبيعة التجارب المؤقتة قبل أن تستقر التحالفات والمحاور في أوضاع ذات قدرة على الديمومة النسبية. ٣- سعي قوى الهيمنة العالمية، ودول المركز الجديد، لمنع تشكل المحاور التي تدعم قوة المركز وتدفعها هي الى الهامش من جديد، وإنشاء محاور تجمع خاصة بها تستند إلى قوى داخلية تدعمها داخل دول المركز القديم والى قوى خارجية تدعمها ضمن العالم الاسلامي ودول الهيمنة العالمية. ٤- انحسار الصراع العربي الاسرائيلي في هذه المرحلة الجديدة الى موقع هامشي نسبياً، والقيام بترتيبات تمويهية تخفف من حدة الصراع على أية حال ويحقق فيها الفلسطينيون مكاسب تبدو كبيرة لكنها في الواقع ثانوية الأهمية والتأثير على مستقبل الصراع ومستقبل المنطقة. □



إصدار كتاب «روافد فكرية» يتحدث عن الفلسفة والسياسة والإجتماع الإسلامي

وصل الى مؤسسة المصباح كتاب "روافد فكرية" والكتاب المقدم هو مقالات نشرت في الصحف والمجلات اللبنانية من بداية ٢٠٠٣ وحتى عام ٢٠١١ ، عالجت الكثير من الموضوعات ، من قبيل قضايا معاصرة ، وفلسفة الدين ، والفكر السياسي ، وقضايا المقاومة. صدر الكتاب عن دار الولاء للطباعة والنشر والتوزيع . بيروت – لبنان تجدونه الآن لدى معرض المصباح الدائم للكتاب.
العنوان : بغداد ـ حي الأمانة ـ ساحة مظفر
Email: almusbaah@yahoo.com

البابليون: حضارة العراق القديمة

المؤلف/ هاري ساكز
ترجمة / سعيد الغانمي

تمثل بابل إحدى أقدم الحضارات البشرية، إن لم تكن أقدمها على الإطلاق، ففي هذه المنطقة على الفرات، تشكلت للمرة الأولى أصول الحضارة، بكل ما تنطوي عليه من كتابة، ونظم مدنية، وقوانين عمرانية، وتشكيلات اجتماعية. وفي جنوب بابل، منذ الألفية الرابعة ق.م.، تكون تجمّع سكاني اسمه " بلاد سومر وأكد "، كان الرائد الأول في ابتكار الكتابة، وساهم في تكوين دويلات المدن لأول مرة في التاريخ، حتى كان أن أوجد سرجون الأكدي في بواكير الألفية الثالثة، أول إمبراطورية معروفة، امتدّت حدودها التجارية من قبرص حتى أفغانستان، وتولى أتباعه وضع أول قوانين بشرية مدوّنة. ولقد تتابعت على بابل سلالات متعاقبة هي الأموريّون والأكديّون والكشيّون والآراميّون والكلديّون. يتناول هذا الكتاب هذه الدول المتتابعة التي حكمت بابل وما استحدثته من نظم أدبية وفكرية وعسكرية وثقافية واجتماعية وأسطورية استمداداً من الشواهد الأثرية والنصوص المكتوبة، بمنهج البحث العلمي الدقيق الذي لا يسمح إلا بما تؤكده الوقائع الثابتة وتبرهن عليه الشواهد التاريخية الأصلية. نشر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الإنكليزية سنة ١٩٩٥ في لندن، ضمن سلسلة شعوب الماضي التي يصدرها المتحف البريطاني، حيث أوجز فيه المؤلف ما جاء في كتبه وبحوثه السابقة، وأضاف إليها ما توصلت إليه دراساته الحديثة وترجماته الكثيرة للنصوص المسمارية، فجاء غزيراً بمعلوماته دقيقاً في استنتاجاته من النصوص المسمارية، وقدم ذلك بأسلوب سهل وواضح يشد إليه القارئ، إضافة إلى احتوائه على فهارس الصور واللوحات والأعلام والأماكن والخرائط والثبت الزمني بالأحداث.

إعادة إكتشاف بلاد بابل

يبحث الفصل الأول من كتاب "البابليون"، البواكير الأولى لنشأة بلاد أرض بابل، التي أقيمت في الألفية الثالثة ق.م على ضفاف نهر الفرات، وأهم سماتها الجغرافية وملامح المدن والقوانين المدونة والمناخ والمصادر الطبيعية وقنوات الري والصيد وتدجين الحيوانات والمستوطنات الزراعية، كما يبحث الفصل الأول في محاور متعددة منها، " التنقيبات الأولى، التنقيبات في بلاد بابل، اكتشاف السومرية، العهد القديم والدراسات المسمارية، الحفريات في أواخر القرن التاسع عشر"، كما يتطرق الفصل الأول لأهم خصائص الكتابة المسمارية "الألفبائية" وعلاماتها وأشكالها الصورية والمقطعية ونتائج ما حصل عليه الباحثون في فك رموز الكتابة البابلية.

بدايات ما قبل التاريخ

تضمن الفصل الثاني العديد من المحاور التي تناولت بدايات النشأة وأهم الأدلة التي توصل إليها التنقيبات منها "الدليل التوراتي والجيولوجي، الحضارة المدنية الأولى، مصطلحات الآثار، دور أوروك وجمدت نصر، حقبة فجر السلالات، إنجاز الألفية الرابعة" إضافة إلى الجداول الزمنية، ظهور كوكب الزُهرة والشهور والخسوفات القمرية والإشعاع الكوني والتحليل بالكاربون المشع، كما تطرق الفصل الثاني للعناصر العرقية في بلاد الرافدين الأولى والتراث المَبكر في الأساطير والملاحم والمفاهيم الدينية في الألفية الثالثة والتجارة مع شمال أفغانستان وعُمان وشمال سوريا والهند وإيران، والطوفان وأهم المعلومات الأثرية والأدبية المتعلقة به وكما جاءت في ملحمة كلكامش والأدلة الأثرية.

المدن الأولى

الفصل الثالث تناول مدن السلالات الأولى في بلاد بابل وتطوراتها وتفرعاتها " أوروك، أور، لجش، نفر، كيش، شروباك " التي كانت تشكّل مراكز سياسية أوسع، كما تطرق إلى بدايات البناء الأول والفن المعماري، والمعابد، وبداية الكتابة وتطورها، والأختام الأسطوانية، والتنقيبات الأولى والتنظيم الاجتماعي من حيث " حكام المدن، حاكم المدينة حامياً، التراتب الاجتماعي والعبودية، رقيق الأرض، والمواطنون " كما تضمن الفصل الثالث أهم ملامح ومميزات مقبرة أور الملكية وأطوار حقبة فجر السلالات المتتابعة عن طريق السمات الأثرية والتطورات الاجتماعية للمدة الممتدة بين جمدت نصر وسرجون التي أشار إليها الباحثون باسم حقبة فجر السلالات " الأولى ٢٩٠٠ – ٢٧٥٠ ق.م.، الثانية ٢٧٥٠ – ٢٦٠٠ ق.م.، الثالثة أ ٢٦٠٠ – ٢٥٠٠ ق.م.، الثالثة ب ٢٥٠٠ – ٢٣٧١ ق.م.

أكد، الإمبراطورية الأولى

يبحث الفصل الرابع قيام أكد كأول إمبراطورية نجح في تأسيسها سرجون الأكدي بين عامي ٢٤٦٩ق.م ٢٢٤٢ ق.م وموقعها الجغرافي والتجاري وحدودها وأهم الخطوات الأولى لنشأتها وتفاصيلها، ومميزاتها الاقتصادية والسياسية والعسكرية والاجتماعية ومنهجية سياستها والدعم والأمن والمصالح وأهم التحديات التي واجهت قيام الإمبراطورية الأولى، وأهم خلفاء سرجون واستخدامهم القوة والروابط العائلية للمصالح السياسية، كما تضمن الفصل الرابع عميلة انتشار الكتابة ونشأتها وتطورها وأهم التغيرات التي طرأت عليها من الكتابة الصورية في مرحلة أوروك إلى الصيغة الخطية في حقبة فجر السلالات ثم الصيغة المسمارية في فجر السلالات وما بعدها، من حيث نظام الكتابة وعناصرها وخصائصها ودلالاتها الزمنية وقوائمها وأغراضها التعليمية والترجمات.

سلالة أور الثالثة

الفصل الخامس يتناول أسباب انهيار إمبراطورية أكد، ومنها قطع خطوط التجارة واستنزاف القوى البشرية في الحروب والتغيرات المناخية خارج بلاد الرافدين إلى أدت إلى حدوث هجرات جماعية من سوريا إلى أكد بسبب الجفاف، مما أدى لانهيار الإمبراطورية على يد الكوتيين " مجموعات عرقية مختلطة تسكن في الجبال " والذين حكموا ٩١ سنة بواقع ٢١ ملكاً قبل أن يسقطوا على يد الملك أوروك أوتو حيكال مؤسس إمبراطورية أور الثالثة. كما يتضمن الفصل الخامس ملوك أور ومراحل حكمهم وأهم ما تميزت به الإمبراطورية من استقرار سياسي واقتصادي والتطور الزراعي من حيث بناء السدود وتعدد طرق الري، ويتطرق للتراتيل الدينية التي ازدهرت من سلالة أور الثالثة حتى الحقبة البابلية القديمة، كما يبحث في العبودية والعمل بالسخرة في الجيش والإنتاج الصناعي.

الحقبة البابلية القديمة

يتناول الفصل السادس ملوك الحقبة البابلية وأهم انجازات حمورابي الدبلوماسية والسياسية والتجارية، وقوانينه وطبيعتها ووحدة الممارسات التشريعية فيها وتنوع محاورها في " إدارة العدالة، قانون الأرض، قانون التجارة، القوانين التي تُعنى بالمرأة، الأطباء والبنّائين، العمل الزراعي ومقادير الإيجار والأرباح، السيطرة على العبيد، السرقة، الخدمة الملكيّة، التعليم، الزواج والحياة العائلية "وغيرها من تشريعات وانجازات حمورابي الإدارية والعلمية في الطب والهندسة والرياضيات وخصوصاً في " حلّ المشكلات الجبرية والرياضية وحساب المعكوسات والجذور التربيعية والتكعيبية "، كما يبحث الفصل الخامس الأدب في الحقبة البابلية القديمة وملحمة جلجامش وما تحظى به قيمة أدبية وإنسانية، مع شرح لأهم تفاصيلها وملامح أبطالها.

الملوك الكشيون

الفصل السابع يسلط الضوء على الكشيون " أقوام جاءت من جبال زاجروس" وحكموا بابل أربعة قرون " ١٥٩٥ ق.م – ١١٥٧ ق.م " والحوريون الذين استوطنوا في شمال بلاد الرافدين وأهميتهم في استدخال الحصان ونشر استعمالاته بنطاق واسع، حيث كانوا أول من استعمل العربات ذات العجلتين التي تجرها الخيول، إضافة إلى نقلهم سمات الأدب العراقي وديانته إلى الحيثيين ومن خلالهم لقدماء اليونانيين، كما يبحث الفصل السابع أهم تطورات الحقبة الكشية في التجارة الدولية والسياسة الخارجية والبناء العمراني وتزين الجدران الخارجية للمعابد، والتطور الثقافي في الأساطير والملاحم والمراثي وتراتيل الثناء على الآلهة والمعابد والحكام، كما يتطرق الفصل السابع لسلالة إيسين الثانية بعد انهيار السلالة الكشية وغزوات العيلاميين.

هجرة الآراميين..

الفصل الثامن يبحث في هجرة الآراميين " أقوام تمارس التجارة والرعي " إلى بلاد الرافدين بسبب التغيير المناخي والمجاعة، وأهم المشكلات الاقتصادية التي أحدثتها هذه الهجرات على المدن البابلية، وأهم قبائلهم " أرمبا، خزقيال" وتنوعها وتعددها وصراعاتها الداخلية، يبحث أيضاً في هجرة الكلديين الذين استوطنوا جنوب بابل وعملوا بزراعة النخيل وتربية المواشي، وأهم قبائلهم الثلاث الكبرى " دكوري، أموكاني، ياكين " التي تميزت بتماسكها ووحدتها، وأهم ملوكهم مردك إبلا إدينا الذي عرف بدوره السياسي والدبلوماسي، كما يتطرق الفصل الثامن للهجرات الأخرى التي أثرت في بابل خلال الألفية الثالثة وخصوصاً من القبائل الهندو- إيرانية من الميديين والفرس، ويبحث في دور الملك بوصفه الرابطة بين الناس والآلهة ومسؤولية تنظيمه للعمل الزراعي وزعامته للناس عند اندلاع الحرب، وأهم واجباته وامتيازاته.

اللغة الآرامية والمكتبات القديمة..

يبحث الفصل التاسع أسباب انتشار اللغة الآرامية، من خلال الامتداد الواسع للآراميين عبر الهجرة على طول الخطوط الرئيسة في كل مكان من ما وراء نهر الأردن في الغرب إلى المناطق القريبة من الخليج العربي في الشرق، مما أضفى على لغتهم مكانة عالمية وجعلها أداة مفيدة للاتصال عند التجار والإداريين، لاسيما تطور أنظمة الكتابة لديهم وبساطتها وسهولة تعلمها، وانخراطهم في التجارة العالمية، لتكون اللغة الآرامية هي اللغة المناسبة للوثائق التجارية والمراسلات الدولية، كما يتضمن الفصل التاسع محوراً خاصاً بالمكتبات ومعالمها وألواحها " خمسة آلاف لوح في المكتبة الواحدة " وخصوصاً مكتبة " كوينجق " التي أسسها الملك أشور بانيبال في القرن السابع ق.م، والتي تضم أكثر من خمسة وعشرين ألف لوح، كما يبحث في نصوص تعليم الكتبة والنصوص الأدبية " الأساطير والملاحم " والدينية " التراتيل والصلوات " والنصوص السحرية " ضد شياطين الشر والسحر والخطيئة".

لإنقاذ الطفولة

كتاب بمشاركة أكثر من 25 كاتباً عربياً

سعى أدباء من بلدان عربية مختلفة إلى تقديم مساعدة إنسانية للأطفال من خلال المساهمة بالكلمة ولسان حالهم ينطق بما قاله المتنبي قبل أكثر من الف سنة:لا خيل عندك تهديها ولا مال . . . فليسعد النطق ان لم تسعد الحال. وبما ان النطق هو الكلام وان الكلمة هي الفكر او التعبير عنه وبما ان هؤلاء الادباء يتعاملون بها فقد توصلوا في سعيهم إلى مساعدة الطفل العربي المشرد والمفجوع المعذب إلى انهم لا يملكون وسيلة للمساعدة الا الكلمة التي يحترفون التعامل بها. والحديث هنا عن كتاب صدر أخيرا عنوانه "أسطورة الكتابة . . كتاب ينقذ طفلا" اما المؤلفون فهم مجموعة من الكتاب. جاء الكتاب في ١٧٦ صفحة متوسطة القطع وصدر عن "الدار العربية للعلوم ناشرون" في بيروت. اشترك في مواد الكتاب ٢٩ أديبا معروفا بينهم قصصيون وقصصيات وشعراء وشاعرات وباحثون وباحثات. وجاء هؤلاء من السعودية ومصر وفلسطين والسودان والبحرين ودولة الامارات العربية المتحدة والكويت وسلطنة عمان و لبنان وتونس وموريتانيا وسوريا. وقع مقدمة الكتاب اربعة ادباء هم الروائية الكويتية بثينة العيسى والشاعرة والصحفية الكويتية سعدية مفرح ومعتز قطينة الشاعر الذي وصف بانه فلسطيني سعودي والكاتب والروائي اللبناني غسان شبارو. جاء في التقديم "لا يزال العالم العربي غارقا في حروبه ومجاعاته يحمل الجهل على كتف وعلى الآخر فاقته التي تودي كل عام بأرقام إحصائية غدا ذكرها يشكل عارا لا يسبب جرحا وصار الالم الذي تسببه عضوا من أعضائنا التي نتعايش معها فما الذي يمكن لنا نحن عشيرة القلم ان نفعله لمجابهة ولو القليل من كل هذه الفوضى"؟. "يمكن ان نكتب. . لان الكتابة انقذتنا يوما وقد كنا قبلها نجهل الفرق بين الالم وبين الاحساس به والعيش معه. . . ويمكننا ان نكتب لان ثمة اطفالاً بحاجة فهي نافذة النور الوحيدة التي بامكانها ان تمسح زاوية من هذا الغبش. "باستطاعتنا ان نضع كتابا صغيرا يكتب فيه ٢٩ كاتبة وكاتبا يوجهون رسائلهم التي يختارون فيها طفلا يخاطبونه يتحدثون اليه عما يمكن للكتابة ان تفعل وما يمكن للمعرفة ان تنقذ. "لقد تبنت الدار العربية للعلوم ناشرون تنفيذ الفكرة وتوزيع الكتاب كما ستتولى الاعلان عنه بالاضافة إلى ما سيقوم به الكتاب المشاركون من الترويج عبر الشبكات الاجتماعية والوسائط الاعلامية وسيتم رصد الارباح للانفاق على تعليم أطفال عرب. . لا بد ان الكتابة تنقذ العالم والا ما تعلقنا بها باعتبارها طوقنا الوحيد الذي رمينا به. "أما المشاركون في الكتاب فهم: ابراهيم الوافي وابراهيم عبد المجيد وابراهيم نصر الله وامير تاج السر وأميرة شاكر صليبيخ وايمان اليوسف وبثينة العيسى ورندا الشيخ وسعدية مفرح وسعيدة خاطر الفارسي وسلطان العميمي وعبد الله العريمي وعبد الرزاق الربيعي وعبدالله السالم وعدنان الصائغ وعليا عبد السلام وغسان سبارو ومجاهد عبد المتعالي ومحمد الرفرافي ومحمد السالم ومحمد العباس ومحمد خضر ومحمد ديريه ومريم جمعة فرج ومسفر الغامدي ومعتز قطينة ومنال الشيخ ومنى الشمري ووديع سعادة ويوسف المحيميد.

نصوص قصصية

«كلب الإمبراطور»

أفاقت المملكة على خبر عجيب، مفاد الخبر أن كلب(الإمبراطور)قد اختفى، تعجبت الرعية من الخبر، فهم عرفوا للمرة الأولى أن(الإمبراطور)يمتلك كلباً في قصره، وتساءلت الألسن:كيف يضيع كلب(الإمبراطور)وحول قصره خمسة آلاف من الحراس المتأهبين على قدم وساق، أعينهم تخترق الظلام وسباباتهم على زناد بنادقهم، بدأت المغريات المادية تنهال عبر ألسنة الناس لكل من يجد كلب(الإمبراطور). . راحت الجموع البشرية تتجول وتجوب المتاهات بحثاً عن الكلب الكنز. . مرت أيام قبل أن يتفتق ذهن عرّاف(الإمبراطور) لفكرة عاقلة، وتم إلقاء القبض على كل كلب يشبه . كلب(الإمبراطور). . وجد(الإمبراطور). . أنه أمام امتحان كبير، أمامه خمسة آلاف كلب يتّشابهون في كل شيء، في حركة الرأس في العيون في الوبر الذي يغطي أجسادها، في حركة الأذناب. . صاح غاضباً : ألم يخلق من الشبه أربعون، لم هذا التشابه وصل إلى الخمسة آلاف. . !!. راح يختبر الكلاب بحثاً عن كلبه الضائع بينها، تذكر أن كلبه يحب العظام أكثر مما يحب اللحوم، قام بقذف كمية لحم وكمية عظم أمام كل كلب، وجد الكلاب كلها تترك اللحوم وتتناول العظام. . بعد يومين تذكر أن كلبه يبقى يقظاً قرب منامه حارساً قداسته من كل طارئ، أختبر الكلاب كلها، وجدها كلها واقفة فاتحة عيونها باتجاه الباب. . تذكر أن كلبه يركض باتجاه الطريدة أوان الصيد ويجلبها كالبرق ليرميها أمامه، أختبر الكلاب كلباً كلباً، وجدها تتشابه في العمل المخلص. . سئم(الإمبراطور)وراح يفكر بحثاً عن حل مرض يقنعه. . أخيراً قرر أن يطرد زبّانيته ويستعين بالكلاب الوفية حرّاساً أمناء له. . من يومها راح يحرس قصر(الإمبراطور)خمسة آلاف كلب متشابهات إلى حد اللعنة. . !!

عدوها أكثر تأثيراً في المشهد الإبداعي العربي

أدباء ونقاد يستشرفون بالقاهرة مستقبل الرواية العربية

اثار موضوع الرواية العربية جدلا بين كتاب ونقاد وأدباء اختلفوا في تقدير واقع هذا الفن في العالم العربي، وعدّ التوجه الكبير نحو الكتابة الروائية ظاهرة إيجابية أم سلبية، في غياب دور صارم للنقد الذي تحول إلى مجاملات في كثير من الأحيان. والتقت الجزيرة نت عددا من الأدباء والنقاد وكتاب الرواية على هامش الملتقى الدولي السادس للرواية العربية –الذي انطلق الأحد الماضي واختتمت فعالياته أمس الأربعاء بالقاهرة– للحديث عن هذا الموضوع. من جهتها، قالت الأديبة والناقدة المصرية نجاة علي إن الحديث عن مستقبل الرواية العربية صعب، وخاصة مع عدم استقرار الواقع العربي سياسيا على الأقل، وبالرغم من أن ما يحدث ينذر بوقوع ثورة كبرى ستكون للأسف أقرب إلى الفوضى، فإن الرواية سوف تصمد وتقاوم وترصد الوقائع والأحداث مهما سقطت الدول وتفتتت الأوطان.

مستقبل الرواية وثيق الصلة بمستقبل اللغة نفسها

وأكدت نجاة أن المشكلة بعد "نوبل نجيب محفوظ" تكمن في أن المنجز الروائي تضاعف وتزايد، لكنه "تراكم في حارتنا"، بتعبير نجيب نفسه، بمعنى أننا لم نحسن تسويق بضاعتنا في الخارج، فنقرأ دائما لأنفسنا، دونما اهتمام بأن يقرأ الآخرون ما نكتب. وقال أستاذ العربية وآدابها بجامعة سيينا الإيطالية عقيل المرعي إن مستقبل الرواية وثيق الصلة بمستقبل اللغة التي تكتب بها، فاللغة كائن حي مساهم وفعال وليست أداة لمجرد الحكي والتوصيل، وإن كان ذلك واحدا من أدوارها المهمة والأساسية. وأضاف المرعي "أتحدث عن اللغة التي تجاوزت ذلك فكتبت حضورها وسجلت نفسها كبطل أساس في السرد، ولذا فإن توافر ذلك وتوفره هو ما يحدد مستقبل الرواية العربية من عدمه".

تهديد العامية

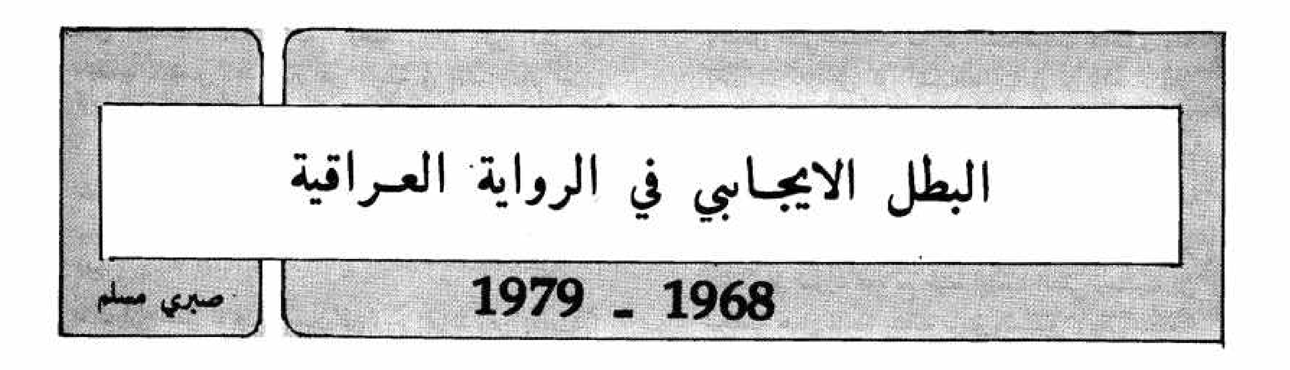
كما نبه رئيس الجمعية العمانية للكتاب والأدباء سليمان المعمري إلى أن انتشار العامية هو أخطر ما يهدد مستقبل الرواية العربية، لافتا إلى أن الباحث إدوارد سعيد كتب مقالا بهذا المعنى حكى فيه أن شخصا بسيطا استمع لإحدى محاضراته بالعامية، وبعد انتهاء المحاضرة استوقفه ليخبره أن أفكاره جديدة وقيمة، لكنها تركب سيارة متواضعة، ثم فاجأه بالسؤال الذي غيره فقال له: لماذا تركب سيارة متهالكة، ما دمت قادرا على أن تركب السيارة الفارهة؟! يقصد العربية الفصحى. ويرى الروائي المصري بهاء عبد المجيد أن مستقبل الرواية العربية في ظل تراجع ترجمتها إلى اللغات الأجنبية لا يبشر بخير، لأن هناك جهة وحيدة هي التي تترجم حاليا الروايات المصرية إلى اللغة الإنجليزية بحسب علمه، وهي الجامعة الأميركية.

غياب ترجمة الروايات العربية يحد من إنتشارها

وأكد عبد المجيد أن نجاح تسويق الأدب العربي في الخارج ليس مستحيلا، لأن الدولة تستطيع عبر مراكزها الثقافية المنتشرة بالعالم أن تقوم بتعليم اللغة العربية، حتى يخرج من غير العرب من يعرف لغة العرب، فيقوم بقراءة آداب العرب بلغته الأصلية، ومن ثم نقدها والتعريف بها أو ترجمتها ونشرها. بدوره، يرى الناقد التونسي محمد لطفي أن استعجال الروائي في المنتج أضعف بنية الرواية، فضلا عن أن الصخب الإلكتروني أحدث نوعا من التشويش فأصبحنا أمام منجز ضخم يخرج من المطابع كل عام، بينما ٢٠٪ منه فقط هي التي يمكن إدراجها تحت الفن الروائي. وأضاف لطفي "يأتيني العمل من هذه الأعمال فأجده سقفا على أعمدة من الحطب، وقديما كنت أقرأ الرواية أكثر من مرة، للتنعم بلغتها ودلالاتها وفنياتها، وللأسف هناك من النقاد من رفع يديه عن النقد لأنه لم يجد لصوته صدى، فالنقد في أيامنا هذه أصبح بابا للمجاملة وتطييب الخواطر أكثر منه علما ورسالة". في المقابل، أكد أستاذ اللسانيات بجامعة البصرة العراقية ظافر كاظم أن الرواية هي النوع الأدبي الأكثر حضورا وتأثيرا في المشهد الإبداعي العربي الآن، لما تمتلكه من أدوات تجريبية وإمكانات تقنية عالية في رصد المجتمع ومتغيرات الواقع المعيش، بما يشهده من أحداث وقضايا مختلفة ومتنوعة. وأضاف كاظم أن الروائي يظل يبحث عن الروح الفارقة والمميزة التي يبثها نصه، وتضمن له كينونة متفردة ووجودا متجددا، وهذه هي طبيعة كل فن حي. وفي السياق ذاته يرى الأديب حسين عبد العظيم أن مستقبل الرواية أكثر وضوحا من الشعر والمسرح وفنون الأدب الأخرى، ودليل ذلك ظهور أجيال من الروائيين بعد نجيب محفوظ مطلعون على الآداب الأجنبية، ويضعون أعينهم على "نوبل عربية" جديدة، وبخاصة بعد المشاركة في البوكر العربية والاستفادة من التقنيات الحديثة المستخدمة في الغرب.



العراق
الطليعة الأدبية
العدد رقم 9
1 سبتمبر 1979



لم تحمل الحكاية على اختلاف أنواعها ، وهي العنصر الضارب في أعماق التاريخ الانساني معالجة للشخصية الانسانية أو استبطان داخلها والكشف عن نوازعها وأحاسيسها ، فقد كان الصراع يناط إلى الآلهة أو أشباه الآلهة أو أبنائها في الحكاية الأسطورية والخرافية أو إلى ملوك أو أمراء وفرسان هم أقرب إلى الآلهة منهم إلى الانسان العادي في الرواية الخيالية التي سبقت الرواية الفنية . وحين نشأ فن الرواية الحديث بدت الشخصية الانسانية تربة خصبة أول الأمر ، إذ كان التأكيد في بدايات الرواية الحديثة على هذا الانسان العادي الذي يشارك في القضاء على الانظمة الاقطاعية ، وساهم في بناء طبقة جديدة ناشئة هي الطبقة البورجوازية ؛ وكان لابدّ لهذه الطبقة الأخيرة من ركيزة تقف عليها ، فأبرزت دور «الانسان الحر» كبديل للملك والأمير والفارس لقد كانت الطبقة الاقطاعية هي الطبقة المتلقية للفن في العصور الوسطى ، لأنها كانت هي الطبقة التي يتوفر لها الفراغ والتعليم ، ثم انها كانت هي الطبقة الوحيدة القادرة على بسط حمايتها الأدبية والمعنوية على الفنان والأديب ، فقد كان من الطبيعي أن يكون الأدب مسخراً لخدمة هذه الطبقة معبّراً عن المزاج الفكري السائد الذي يتمثل في الثبات والجمود ، ولم يكن المفروض والحالة هذه أن يتأمل الاديب واقع مجتمعه ، ولا أن يعبر عن انفعاله بالحياة من حوله ، وإنما كان ملزماً بتقديم الأدب الذي يتلاءم مع الطبقة الاقطاعية والذي يرتكز على الهروب من الواقع ويعتمد على الايهام والتخيّل[1] .

ولكنّ الطبقة البورجوازية التي قضت على الطبقة الاقطاعية سرعان ما تنكرت لمبادئها ، وبدأت تحاصر الانسان العادي وتستغلّه أبشع استغلال ، فبدأت الشخصية الانسانية تتهاوى وتنتحر أمام عوامل القهر التي وضعتها أمامها الطبقة البورجوازية ، وانعكست صورة هذه الشخصية من خلال الأعمال الروائية التي أفرزتها الآداب الأوربية وهي ترزح تحت قوانين الاستغلال والتحكم ، فكانت الشخصية ضائعة تائهة لا تعرف ماذا تريد ـ كما صوّرتها الآداب البورجوازية إضافة إلى انها أسيرة غرائزها ، وهي لا تطمح إلى شيء ولا تحلم بشيء .

وحين برزت الانجازات الثورية ونمت المجتمعات الاشتراكية التي رفعت الحيف والظلم عن كاهل الطبقات المستغَلّة والمسحوقة كان لابدّ للرواية الحديثة من بطل جديد يعبّر عن طبيعة المرحلة . فالبطل ما هو الا المثال المعبّر أو السمة البارزة للفترة التاريخية التي يمرّ بها الانسان ، وكان أن ظهر «البطل الايجابي» ، وهو خير تجسيد للانجازات الاشتراكية ، إذ لم تعد الشخصية الانسانية ضائعة فهي تشق طريقها بهمة ونشاط متجهة نحو هدف واضح وغاية مرسومة «على انّ ظهور البطل في الأدب الاشتراكي ، البطل الايجابي ، وتلاشي البطل في الأدب ،

البورجوازي يفسّر كيف ان البورجوازية وصلت الى مرحلة العقم ، ويشير إلى ان هناك صورة أخرىٰ للبطل المعاصر تعبر عن المجتمعات الاشتراكية . وطبيعي أن يكون البطل هنا ايجابياً . بمعنى انه يعبر عن الرغبة في إقامة دعائم المجتمع الجديد ، والدفاع عن هذا المجتمع من هجوم أعدائه» »1(2) .

ومن خلال تجربتنا الثورية في العراق نستطيع أن نستعير مصطلح «البطل الايجابي» باعتباره معبراً عن طبيعة طموحاتنا وآمالنا ، ويمكن أن نرسم لهذا البطل صورة من خلال اللمسات التالية :

1 ـ ان البطل الايجابي يعبّر عن روح الجماعة وعن تطلعاتها وهمومها ، إذ تلتقي طموحاته الذاتية مع طموحات الجماهير الواسعة ، ولابدّ من الاشارة هنا الى ان البطل الايجابي وبهذا المفهوم أصيل وضارب في جذور أدبنا الشعبي بل في بدايات الفن البدائي بصفة عامة «لقد كان الفن البدائي فناً انسانياً فن بشر لم يتميز منهم الفرد ولم تتميز فيهم الطبيعة لانهم جميعاً بنشاطهم ـ العمل والفن ـ كانوا في طور التميز عن الطبيعة ومفارقتها»(3) . أما التراث الاسطوري والخرافي والملحمي وفن السيرة الشعبية وبقية الانماط التي تشكل ركائز التراث الشعبي ومادته الأساسية ، فقد عبرت أوضح تعبير عن إنجازات الانسان بصفة عامة وعن مراحل تطوّره بشكل رمزي غير مباشر ، وما رحلة جلجامش عبر بحار الموت مع الملاح أورشنابي ، وذلك اللقاء التراجيدي بينه وبين جدّه أوتونبشتم إلاصدى لاكتشاف الانسان آنذاك حقيقة الموت ، كما انّ انتقال انكيدو من المراعي والعيش مع الحيوان إلى ربوع أوروك ماهو إلا تخطي الانسان لمرحلة بدائية وبداية مرحلة أخرىٰ تتسم بالحضارة ، إذ تميّز الانسان عن الحيوان ، وبدأ يشق حياة جديدة ، إذن فالبطل الايجابي المعبّر عن طموحات الجماعة وهمومهم له جذوره البعيدة في أعماق الفن الانساني بصفة عامة وفي ما وصلنا من فنون الأدب الشعبي بخاصة .

2 ـ ليس من الضروري أن يكون البطل الايجابي فرداً معبراً عن إرادة المجموع ، وانما قد يكون فكرة أو انجازاً إنسانياً أو حزباً أو فئة تتطلع إلى التغيير من أجل مستقبل افضل ، وهذه السمة ترتبط بالسمة السابقة ، فالبطل الايجابي حين يكون فرداً تلتقي ذاته بذوات الآخرين ، ولكنّ هذا البطل قد يكون مجموعة من الشخصيات يرسمها الروائي بمستوى متقارب بمعنى أن لا تستأثر شخصية واحدة باهتمام الروائيّ بالشكل الذي تستقطب فيه كل الشخصيات الأخرى وانما يكون التركيز على كل الشخصيات في أن واحد وهي بمجموعها تشكل صورة البطل الايجابي ، وربّما كان للروائيّ محور اساس تدور في مجاله كل الشخصيات ، وقد يكون هذا المحور فكراً انسانياً أو إنجازاً ثورياً .

3 ـ الحيوية والأمل والتطلع إلى بناء المجتمع الجديد ، وهو يتناسب في صورته هذه مع طبيعة مجتمعنا النامي وحاجته إلى شخصية تحمل فلسفة متفائلة مؤمنة بالمستقبل ، وهي متطلعة إلى الأمام تتوق إلى التغيير نحو الأفضل ، وإلى تحطيم كافة العقبات وعوامل الاحباط وبخلاف ذلك فأن البطل السلبي يكرس واقع التخلف والنكوص ، وعلى سبيل المثال نشهد الأن نهاية بطل الستينات المشوه حيث أفرزته ظروف ذاتية وأخرىٰ موضوعية لسنا بصدد التفصيل فيها ، وكان في معظم ملامحه مستورداً من المجتمعات الرأسمالية التي قد يمثل هذا البطل السلبي طبيعة المرحلة التي تمر بها تلك المجتمعات ولكنه يظل غريباً في مجتمعنا ، وقد بدأت صورته تبهت وتتلاشى أمام الصورة الجديدة لبطلنا الايجابي .

4 ـ على انّ رسم صورة البطل الايجابي وهي متفائلة لا يعني أن يكون هذا البطل نمطياً أو شخصية مسطحة تتكرر بذات الصورة وهنا تبرز القدرة الفنية لدى الروائي الفنان الذي ينوّع هذه الشخصية بحيث تبدو خصبة ثرية غير نمطية ، فالبطل الايجابي يأمل في التغيير ولا ييأس منه وهو يشهد صراعاً مريراً مع عوامل النكوص والاحباط ، كما انه قد يسقط وقد يتراجع وقد يموت ، الأمر الذي ينسجم مع طبيعة الانسان وجوهر الحياة إلا انه يستشرف المستقبل الوضاء وما أكثر العقبات التي يمكن أن تقف أمامه ، ويجيد الروائيّ الفنان رسمها وتصويرها ، وما أوسع عالمه الذي يمكن أن يتحرك داخله .

وحين نتطلّع إلى صورة البطل الايجابي في النتاج الروائيّ في القطر العراقي عام 1969 ، لا نتوقع أن نجد صورة متبلورة لهذا البطل في هذه المرحلة إذ مازال البطل السلبي الذي أفرزته فترة بداية الستينات قائماً إضافة إلى انّ المرحلة لم تشهد تغيراً أساسياً بخاصة وانّ الثورة كانت في بداياتها الأولى ، الا اننا قد

نشهد بوادر ترهص بظهور هذا البطل وتستشرف ملامحه ، أو انها ترسم صورة البطل السلبي والاطار الذي يمكن أن يتحرك داخله وما يمكن أن يؤول إليه مصيره ، ونستنتج من مجمل هذه الصورة ان الروائيّ انما يهدف إلى إدانة هذا النموذج بحيث يتجنب القارىء احتذاءه وينشد نقيضه ، وهذا ما فعله جهاد مجيد في روايته الهشيم اذ ان «عدنان» بطل روايته حين حاد عن نهجه وتخلّى عن مبادئه وعن أهله الفقراء وسقط في مهاوي الجنس كبديل لهذه المبادىء وجد نفسه محاصراً ، ولم يستطع الجنس أن يكون المعادل الموضوعي لمبادئه التي ضحىّ بها ، وهو في معاناته انما يجسد ندمه وتراجعه .

هذا البصيص الذي نجده في رواية الهشيم لا نجده لدى فاضل العزاوي في روايته «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» ، إذ انّ بطله الشرير لا يقتنع بأقل من تدمير المدينة كلها وإحالة كل ما فيها إلى أصنام متحجرة ، ومع انّ هناك ظروفاً موضوعية قد تسوّغ صورة البطل السوداوي الذي رسمه فاضل العزاوي في تلك المرحلة ومنها نكسة حزيران وامتداد أثرها السلبي إلى الأعوام التالية لها إلا انّ تجربة العزاوي تبدو في كثير من الاحيان «بادية الافتعال فضلاً عن ان الكاتب استعان في صياغتها أكثر مما يجب باندرية بريتون وسارتر وكامي وبيكيت ، فالفارق الأساسي هنا هو انّ ظروف البيئة العربية حتى بعد هزيمة حزيران ليست على درجة من التعقيد أو التخبط أو التأزم بحيث تخلق مناخاً مناسباً لتجربة الضياع هذه ومهما يكن الأمر فأن الرواية فانتازيا راغبة في الهروب من الواقع وادانته وتقفي دماره اختار لها الكاتب شكلاً مناسباً ، فالصياغة الشعرية والنثر الموحي والمونتاج وصور الاحلام والكوابيس تبعدنا عن الواقع وأحداثه فنعيش في ظلال اللغة الشعرية»[4]

ولا يقل عزيز محمود سعيد بطل رواية القلعة سوداوية عن المخترع الشرير في مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة على الرغم من الفاصل الزمني بينهما ، اذ تفصل بينهما مدة ثلاثة أعوام ، ويبدو انّ «عزيز محمود» هذا شخص عابث ، فهو يجلس في بداية الرواية في مقهى بانتظار من يعرّفه بأمرأة ، ولكنه يعتقل ويقاد إلى السجن على انه سياسي خطير وهناك يألف حياته الجديدة ، ويتعرف على مجموعة المعتقلين ، ويصل به الانسجام مع الجو هناك أن يصبح قائداً للمعتقلين ، وأخيراً يدخل شابّ السجن حيث يفضي الى عزيز محمود بشكواه فهو لم يفعل شيئاً سوى انه كان جالساً في المقهى فاقتادوه إلى السجن على انه يشتغل في السياسية فهل من أمل في خروجه ؟ ولكنّ عزيزاً يجيبه بأن عليه ان يعتاد حياته الجديدة كما فعل هو ، وتنتهي الرواية من حيث بدأت . وقد نستنتج من الرواية رفض الكاتب لصور الاعتقالات وإرهاب الابرياء ، وهي مسألة جديرة بالتسجيل ، إلا اننا لا نجد بغيتنا في البطل الايجابي ، وانما نرى نسخة اخرى من البطل السوداوي الذي رأيناه في مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة .

ويمتلك الفلاح «شمخي» في رواية عبد الودود العيسى المسماة بهذا الاسم الكثير من سمات البطل الايجابي ، فهو يرفض كل مظاهر الاستعباد والاستعمار في زمن الاقطاع وسيطرة الانكليز على مقدرات الشعب العربي في القطر العراقي ، ويطمح إلى التغيير والثورة ، إذ يعود الكاتب إلى فترة الثلاثينات كي يصور واقع القرية من خلال هذه الفترة في تاريخ القطر العراقي ، وتنتهي الرواية بثورة مايس عام 1941 بقيادة رشيد عالي الكيلاني ، وكما انتهت الثورة استُشهد شمخي ليكون مناراً للثوار من بعده ، ولكن ما يُؤخذ على شمخي انه كان في إطار روائيّ غير متقن حتى ان احد الباحثين اعتبر هذه الرواية ضمن اتجاه انتقادي غير فني فقد وصف الكاتب حياة بطله «شمخي» «الخاصة» باسلوب تقريري مشحون بالوعظ والارشاد والتعليم ، إذ سلّط الاضواء في بداية الرواية على الاحوال المعاشية والصحية والثقافية ولكن دون رابط عضوي يجمع بينهما أو ترتيب سوى أسبقية ورودها في ذهن المؤلف فظهرت وكأنها انشائية مستقلة لها عناوين منفردة»[5] .

وينهج داود سلمان العبيدي في روايته «جبل التوبة» نهجاً آخر إذ يختار اجواء صوفية محضة ، ويرسم بطلاً طريفاً يجمع بين الشر وبين الاحساس العميق بالذنب ، إذ يدور في اعماقه مونولوج طويل يعبر عن معاناة وإحساس مرير بالذنب ، فقد قتل تسعة وتسعين شخصاً وهو يريد ان يتوب ، ولكنّ احد الرهبان أقفل امامه باب التوبة وطرده ، فأكمل البطل الشرير عدد ضحاياه بأن قتل الراهب فكانوا مئة ضحية ، ويكاد ان ييأس عبر رحلته الشاقة ورفض الآخرين له ، ولكنه يعود الى طرق أبواب التوبة بعد ان يرى بصيص أمل يلوح من بعيد ، وتنتهي الرواية بقبول توبته ، ومن الواضح انّ الكاتب استعار شكلاً ومضموناً كثيراً ما يرد في القصص الديني الشعبي ، إذ

تقبل توبة أكثر الناس ذنوباً وأشـدهم اجـراماً على ان تكون التوبة حقيقية ، كما انه استعار شخصيات واحـداثاً وأمكنة وازمنة تشـبه تلك التي ترد في شكل القصص الشـعبي . وقد نستشف من خلال الرواية مضـموناً انسـانياً ، وهو ضرورة عدم إغلاق السبل أمام الانسان المجرم ، بل يجب أن يترك له باب التوبة مفتوحاً ، إذ ان فرصة اصلاحه قائمة ما دام عنصر الخير كامناً في ذاته ، ولكنّ ما يؤخـذ على الرواية انّ «الآصرة التي تربط هذه الرواية بالواقع ظلت ضعيفة ، وافتقـدت الرواية سمة مهمة من سمات التوظيف الفني وهي الاضافة العصرية للتراث ، والرؤية الحديثة له»[6] .

ويستمر داود سلمان العبيدي على نهجـه في روايته الثانية «حديث الشـيخ» ، ويستعير لها شكلاً شـعبياً اكثر إحكاماً من شكله الشعبي في روايته جبل التوبة ، وتتسم هذه الرواية عموماً بأسلوب مشوّق وبصور تشدّ القـارىء فيتابعهـا بشـغف بسـبب غلبة عنصر الحكاية فيها ورغبة القارىء في أن يعرف ماذا جرى بعـد ذلك ، وقد استطاع الكاتب أن يسـتغل هذا العنصر ببراعة ، إلا ان بطله مثاليّ ، وهو اقرب إلى النموذج منه إلى الانسان الحي ، فالشاب يسـار انتهـج نهجـاً خـيراً اقتنع به وانسجم معه ، ولكن اغراءات الحياة كلّهـا وقفت أمامه محاولة اقتلاعه من هذا العالم ، تتمثل هذه الاغراءات بفتاة لعوب جميلة تجيد اغواء الرجال وسلب قلوبهم ، وتنتصر أخيراً الفطرة الطيبة في ذات يسـار فيعـود إلى عالمه . ويصـاب القـارىء بخيبة أمل كبيرة حين يبحث عن دلالات الرواية فلا يجد فيهـا إلا مضـامين تقليدية يمكن ان تطرحها أية حكاية شعبية تتسم بالروح الديني .

وفي رواية «كانت السماء زرقاء» للكاتب اسماعيل فهـد اسماعيل صـورة للبطل الهـارب الذي يصرّ على الهـروب وعدم المواجهـة ويقـابل محـاولات ذات الثوب الازرق في ان تثنيه عن عزمه بالخـداع والمراوغة وينتهي الامر بأن يفض بكارتهـا ويبق مصراً على الهـروب . ويبدو «حميدة» بطل رواية المسـتنقعات الضوئية أكثر إيجابية من بطل الرواية السـابقة ، فهـو يتحـرك داخل اطار سجنه ، ويشارك في الكتابة والنشر ، ويجد الحـظوة لدى مدراء السـجن المتعـاقبين على إدارته حتى أن احـدهم يصطحبه إلى مشاهدة أحد الافلام ، وتسنح فرصة مناسبة لهـرب حميدة ولكنه لا يفعل إذ يعود بارادته إلى سـجنه ، ترى هل كان حميدة ينتظر فرصـة ملائمة أخـرى ؟ ، هل كان يبحث عن حـل جماعي ؟ ربما أوحت الرواية بذلك . أما «كاظـم عبيد» في رواية «الحبل» فهـو هارب آخـر في المواجهـة ، إذ يجـد البديل في السرقة ، ولكنه يختلف عن بطل «كانت السماء زرقاء» في انه يحس في خاتمة الرواية بعقـم اتجاهه ، ولا يسـتطيع مواجهـة احساسه بالذنب حين تسـتيقظ طفلة وسـط الظلام في الوقت الذي كان فيه بطلنا يحاول سرقة بيت احد ضباط حرس الحدود مما حـرمه من زجـاجة عطر ومبلغ زهيد من المال كان قد احضرها لزوجته بطريق عودته من الكويت ويضـع المسروقات الى جـوار الطفلة استجابة منه لنداء ضـميره ، ولا يأخـذ إلا ماسُلب منه ، وفي خاتمة الرواية يعيد «كاظم عبيد» حبل السرقة الى زوجته حيث يقلع عن السرقة ويرفضـها على انهـا البديل ، وهو بداية الأمل في حياة البطل . وتستقطب الرواية الأخيرة في رباعية اسماعيل فهـد اسماعيل معـظم أبطاله في رواياته الثلاث السـابقة ، والرواية هي الضـفاف الأخـرىٰ إذ يطالعنا بحـدث رئيس ، وهو إضراب عمالي في مصنع ، ويبدأ برصد شـخصياته وردود أفعالها وأسلوب مواجهتها لحدث كهـذا ، ونلمُس صـورة حية للبطل الايجـابي متمثلة بشـخصيتي العـاملين أحمد عبد الله وجعفر علي وهما من قادة التنظيم العمالي في الرواية ، فهما يلعبان دوراً كبيراً في التصدّي للسـلطة وفي تحدّيها ومحـاولة القضـاء عليها ، على حين يستمر كاظم عبيد في هروبه ، ويخون كريم البصري نهجـه الذي بدأ به فيصـبح عميلاً للسـلطة «واذا انتهت النماذج المثقفـة الى الهـروب او الخيانة فان موقف احمد عبدالله وجعفر علي يعبر عن ان المؤهل الوحيد لقيادة النضـال العربي هو الطبقة العاملة فهي القـادرة حقـاً على مقـارعة معسكر الاعداء في الداخل والخارج حتى النهاية ، فهي التي لا تفقد شيئاً في نضـالها لأنها لا تملك شيئاً ، ان الرواية ترسم طـريق الخلاص من الواقع وما يحتويه في الالتزام والنضال» .

وبقـدر ما نحس بانفـراج اسماعيل فهـد اسماعيل في «الضفاف الأخـرى» واهتدائه الى المعـالجة الايجـابية يعود في روايته «ملف الحـادثة 67» إلى الرؤية السـوداوية ، وهو يتناول هذه المرة قضيتنا القومية المركزية في اغتصـاب فلسـطين والدور البشع الذي يقوم فيه الصهاينة لسحق شخصية المواطـن العـربي الفلسطيني وطمس ملامحه العربية الأصيلة .

وربّما كانت هذه الصورة القاتمة تتناسب مع الاطار الذي يحيط بقضية فلسطين في زمن كتابة هذه الرواية .

ومن خلال رواية خضير عبد الأمير «ليس ثمة أمل لكلكامش» ندخل عالم الأسطورة والقصص الشعبي ، ومن خلال الاطار الأسطوري للرواية بدت مضامينها أغزر وأعمق . وقد والف الكاتب بين خليل بطل روايته وبين البطل الأسطوري «جلجامش» فكانت نتيجة رحلتي البطلين هي الفقدان والخيبة ، لقد اختنق الفص السحري مبرقان من حياة خليل الى الأبد كما اختنق حلم الخلود والنبات الذي يعيد الشيخ إلى صباه بعد أن التهمته الحية وهكذا اختنق الأمل من حياة البطلين .

ويطل علينا البطل الايجابي في رواية «الاشجار والريح» للكاتب عبدالرزاق المطلبي في صورة الارادة الفلاحية التي تتوق الى التغيير ، وقد حققت هذه الجموع الفلاحية إرادتها بنصب الماكنة التي توصل الى إراضيهم الماء عبر أراضي الاقطاعي «عناد» الذي حاول إجبار الفلاحين على الخضوع له كي يسترد الاقطاعي أمجاده المنهارة بأن قطع الماء عنهم حيث انه يمتلك الأراضي المحاذية للنهر بموجب حق الاختيار الممنوح له إبان الفترة التي جرت فيها أحداث الرواية وهي من عام (1958 - 1968) ، وظلت الماكنة قائمة ، والماكنة هذه رمز للتغير والتطوّر على الرغم من العقبات التي رافقت نصبها «فقد استقطبت الماكينة - رمز النضال الجماعي من أجل بناء المستقبل المنشود - كل المواقف الذاتية والموضوعية للشخصيات[٨]» . وقد أدان الكاتب شخصية سلبية رسمها وهي شخصية مهدي الذي ركز عليه الكاتب نسبياً وقياساً بالشخصيات الأخرى ، إذ عمل مهدي من أجل ذاته وحبه لهيلة متجاهلاً لارادة الجماعة ، وطامعاً بهيلة ابنة حمد ، ولكنه حين خسر هيلة عاش إحساساً مريراً بالذنب دفعه إلى التورط بقتل حمد وإلى الفرار من القرية .

وبقدر ماكان «كريم الناصري» بطل الوشم للكاتب عبدالرحمن الربيعي سلبياً ومهزوماً ، كان «صلاح كامل» بطل الأنهار إيجابياً ومجابهاً ، أضاع كريم الناصري ايديولوجيته حين واجه الاعتقال والسجن ، وراح يبحث في السجن عن البديل . أما صلاح ورفاقه خليل الراضي واسماعيل العباري وحتى سعدون الضفار فقد شاركوا جميعاً في تحدّي السلطة وفي التظاهر ضدّها . وقد استأثر صلاح باهتمام الكاتب فركز عليه ورافق طموحاته ، وحاول أن يوالف بين شخصيته وبين شخصية البطل الأسطوري جلجامش ، فبينما يتصارع جلجامش مع الوحوش الخرافية والثور السماوي ومع المصير الأزلي للانسان

تجد بطل الرواية يتصارع مع عوامل القهر والاحباط في الظروف السياسية والاجتماعية والنفسية التي كانت تحكم الطوق عليه ، وكان عليه أن يتصرف من خلال أطر حديدية قاسية ، ولكنه كان يتحدىٰ ولا يقتنع بمصير الأجيال الذي كان يبدو وكأنه أزليّ ، كان يريد أن يتفرد بشيء كما تفرد جلجامش ، وأن يتجاوز ذاته وظروفه ، وكان خمبابا الوحش الذي قاتله جلجامش برفقة زميله أنكيدو يمثل السلطة الفاشمة التي كان صلاح وزملاؤه يتحدّونها ويناضلون في سبيل القضاء عليها .

وتتوضح صورة البطل الايجابي في رواية القمر والأسوار للكاتب عبدالرحمن الربيعي متمثلة في شخصية «عزيز» أولاً ثم في شخصية «كامل» بعد أن اكتشف خواء اتجاهاته السابقة ، أما عزيز فقد التحق بالجامعة وانضمّ إلى صفوف حزب البعث العربي الاشتراكي ، ويمهّد الكاتب لذلك باهتمام عزيز وقراءاته التاريخية ، فقد كان عزيز «أكثر انبهاراً أمام تلك الانجازات العظيمة التي سجّلها العرب في ماضيهم ودوّخوا بها العالم ، ويضرب يداً بيد عندما يرى ذلك المجد التليد ، وقد تحوّل إلى دويلات صغيرة تلهيها مسائل الحدود وقمع مواطنيها ، أكثر من أهتمامها بالمصير المشترك لاحياء ذلك التاريخ[٩]» ، وعلى الرغم من اعجاب عزيز بتأكيد حزب الاستقلال على القومية العربية إلا انه لم يجد نفسه إلا في حزب البعث إذ أحسّ بعد انضمامه إلى الحزب انه حقق أهم انتصار في حياته وانّ أحلامه لم تضع هباء . وأما كامل فقد عزف عن اتجاهاته السابقة ووجد في ايديولوجية عزيز مايعوّضه عنها وما يحقق له طموحاته على الصعيدين الجماعي والفردي .

وفي رواية بعنوان «الوادي الأخضر» لعلي سهيل محاولة لتناول بعض العادات البالية وأبعادها السلبية على صعيد اجتماعي ونفسي من خلال قصة حب دارت بين «سلمان» بطل الرواية وسعدية ، وقد حاول الكاتب أن يوالف بين سلمان وبين أمير بابلي كان ينتمي إلى الطبقات الشعبية من جانب ، ومن الجانب الآخر والف بين سعدية وبين أميرة بابلية أحبت هذا الأمير

فتجاوزة العرف السائد آنذاك وأصرّت على الزواج منه وأخيراً انتحرت حين يئست من الاقتران به وتسلك سعدية نفس سلوك الأميرة البابلية ، إذ تنتحر بأن تلقي نفسها في الماء ، على حين يقف سلمان مكتوف الأيدي لايبدي حراكاً منتظراً غرق حبيبته . والجدير بالذكر ان علي سهيل كتب عدة روايات لاتختلف عن هذه الرواية في ضعف إطارها الفني .

وفي رواية الراحلون لقاسم خضير عباس صورة للعائق الطبقي أمام الطموحات «الذاتية والجماعية» على حدّ سواء ، ولكن هذه الصورة ترد في إطار فني جيد ، إذ رفض الزاير سلمان تزويج ابنه منصور من حسنة بسبب الفارق الطبقي ، ووراح الكاتب يصوّر أثر علاقات الانتاج في حركة الشخصيات وفي سلوكها الاجتماعي والنفسي ، وأخيراًتتضافر جهود الفلاحين من أجل شق جدول الدوّاية الارواني حيث تشكل إرادتهم صورة للبطل الجماعي الايجابي ، وفي غمرة العمل تنشأ هذه المرة علاقة متكافئة بين حسنة ومنصور حيث تنتهي بالاقتران والزواج

وفي الرواية التسجيلية «الأيام الطويلة» التي كتبها عبد الأمير معلة صورة لبطل جماعي يتسم بالايجابية والحيوية ، وقد كان الكاتبُ واعياً حين نوّع شخصياته وعدّد اتجاهاتها ، فاختار من بين صفوف الطلبة محمد الصقر ليشير إلى دور هذا القطاع في التصدّي للسلطة الغاشمة في كل زمان ، كما انه اختار شخصية أحمد الناصر كي تعبر عن دور الجيش كفصيلة ثورية اعتادت أن ترفض واقع الذل ، فكما انها انتفضت بمآزرة بقية الفصائل الثورية على الاستعمار البريطاني والحكم البائد في العراق عام **1958** عادت لتصون هذه الثورة وتحميها من الـفـرديةوالدكتاتورية عام **1963** ، كما انّ الكاتب لم ينسَ قطاعات الشعب الأخرى ، فرسم صورة معبرة عن مشاركة الكادح جابر الحمال وكيف انه ناضل وسجن وقاسى ولم يكن وحده بل عبرّت زوجته عن دور المرأة الشعبية التي يمكن توعيتها وتعبئتها ضدّ الانظمة الفاسدة وقد شاركت مشاركة فعالة في التظاهرات ، فقد كانت أم عبود «تنشر أطراف عباءتها كاللافتة صائحة بصوت بحّ من طول الهتاف كما لو انها تخاطب المراوات ، والجنود يحيطون بجسدها المهتز المنصلت كأنهم تائهون[12]» . هكذا عبّر الكاتب عن مشاركة أم عبود في التظاهرة النسائية التي نظمها الحزب قبل ثورة الثامن من شباط من أجل لفت الأنظار ـ بطريقة جديدة ـ إلى سوء الوضع السياسي وتدهوره آنذاك . ولم تقف تضحيات جابر الحمال عند حد المشاركة الفعالة هو وزوجته في التظاهرات وفي توزيع المنشورات ، بل انه فقد ابنه عبود الذي شارك هو الآخر في طبع منشورات الحزب وفي ايصال رزم المنشورات وتوزيعها . هذه الفصائل الثورية التي شاركت في صنع الثورة هي في مجموعها البطل الايجابي المنشود ، وهو بطل جماعي لا فردي إذ يشكل كل فرد فيه جزءاً حيوياً ولوناً واحداً مضافاً إليه كل الألوان حيث تنسجم جميعاً وتبرز سوية صورة البطل الايجابي الجديد .

من هنا وبعد هذا الرصد لصورة البطل الايجابي في مجموعة من الروايات العراقية المكتوبة خلال الفترة (**1968 ـ1979**) ، تبدو صورة البطل الايجابي في الرواية العراقية في كثير من الوضوح حيث تنطق ملامحه بما يلي :

1 ـيتناسب وضوح ملامح البطل الايجابي في الرواية العراقية مع تقدم الزمن تناسباً طردياً ، إذ انّ هذا البطل في مرحلة لاحقة هو أكثر وضوحاً منه في مراحل سابقة ، على انّ هذا لايعني ان الخط البياني لبروز البطل الايجابي يتصاعد في كل الاعمال الروائية العراقية ، انما يصحّ أن نقول انّ هذا الخط البياني متعرج قد يرتفع ارتفاعاً مفاجئاً وقد يهبط هبوطاً غير متوقع ، ولكنه في نهايتهأخصب وأعمق منه في بدايته . ولعلّ هذا يعود إلى أمرين أحدهما يتعلق بطبيعة الفن الروائي الجديد إذ بدأ يثبت وجوده في الساحة الأدبية ويستأثر بالاهتمام من خلال قدرته على استيعاب قضايا العصر وطموحات الجماهير . والأمر الآخر يختص بعمر الثورة وتغلغلها في كيان الجماهير بصفة عامة وفي أعماق الأديب الفنان بوجه خاص بحيث يستطيع تمثل تجربة الثورة وتصويرها في شكل روائيّ متقدم

2 ـ ليس من الضروري أن تكون الرواية سياسية كي تبدو منها صورة البطل الايجابي كما قد يتبادر إلى الذهن ، وانما قد يستطيع الروائي من خلال المضامين الاجتماعية والعاطفية أن يرسم لنا صورة بطل ايجابيّ ناجح ولعله في هذه المضامين أكثر حرية منه حين يتناول مضموناً سياسياً ، وعلى سبيل

المثال أبرز عبد الرزاق المطلبي صورة الارادة الفلاحية التي تنشد الثورة والتغيير في «الاشجار والريح» ، وهذه الارادة هي البطل الايجابي . كما انّ الكاتب الفنان يستطيع من خلال المضمون العاطفي وارتباطه بظروف اجتماعية واقتصادية وطبقية أن يبرز صورة التغيير والتطور الذي يشهده المجتمع من الداخل ـ وهو التطوّر الحقيقي ـ فيخرج بتصور جديد للعلاقة بين الرجل والمرأة تنبع من الفهم الجديد للمرأة والرجل على حدّ سواء . وعلى سبيل المثال أيضاً اقترن منصور بحسنة في رواية «الراحلون» للكاتب قاسم خضير عباس حين تغيرت طبيعة الصلة بين عائلة كل من البطلين فقد كانت عائلة منصور تمثل المالك وعائلة حسنة تمثل المستأجر ، ولكن حين عصفت الثورة بهذه العلاقة الانتاجية ، عاد الحب من جديد بشكله الطبيعي .

3 ـ قد يلجأ الكاتب الى رسم النموذج النقيض للبطل الايجابي وهو البطل السلبي بقصد إدانته وتنفير القارىء منه كما فعل جهاد مجيد في «الهشيم» ، فهو لم يتعاطف مع بطله «عدنان» ولم يبرّر أخطاءه كما فعل عبدالرحمن الربيعي في الوشم أو اسماعيل فهد اسماعيل في الحبل . وممن رسموا بطلاً سلبياً بقصد ادانته عبدالرزاق المطلبي في الاشجار والريح إذ انتقم من بطله مهدي بأن ورّطه في جريمة قتل وحكم عليه بالنفي من القرية لأنه أعلا طموحاته الذاتية على طموحات الجموع الفلاحية على انّ ترغيب القارىء بالنموذج الجيد كي يحتذيه أفضل من ترهيبه من النموذج المناقض له كي يتجنبه ، بمعنى ان إبراز صورة البطل الايجابي هو الأفضل .

4 ـ من الضروري أن يجري الروائي موازنة دقيقة بين سمات البطل الايجابي وصفاته التي ذكرنا بعضها في بداية هذه الدراسة وبين الاطار الفني لهذه السمات والصفات بمعنى أن لايتحلّى هذا البطل بالصفات الايجابية على حساب العنصر الفني ، إذ انّ العنصر الفني هو الذي يمنح هذا البطل الأصالة والعمق بحيث يتوغل في أعماقنا ، ويفرض وجوده علينا فنحس انه النموذج والضوء الذي نحث الخطى باتجاهه ، ونحن ابتداءً نبحث عن الاطار الفني أوّلاً وإلاخرج العمل عن كونه رواية ودخل مجالاً آخر ربما المقال السياسي أو دراسة اجتماعية أو تسجيل مجموعة انطباعات وصور لا علاقة لها بالفن الروائيّ .

وختاماً نستشرف آفاقاً جديدة بشأن صورة البطل الايجابي المنشود فيما يقبل من أعمال روائية في المستقبل ، حيث ان البطل الايجابي اليوم مازال دون طموحاتنا ، ونأمل في بطل أكثر تعبيراً عن واقعنا وعن آمالنا في المستقبل .

الهوامش

(1) د . عبدالمحسن طه بدر ـ تطور الرواية العربية في مصر (1870 ـ 1938) ـ دار المعارف ـ القاهرة 1963 ـ ص 189 ـ 190 .
(2) د . أحمد ابراهيم الهواري ـ البطل المعاصر في الرواية المصرية ـ دار الحرية للطباعة ـ بغداد 1976 ـ ص 50 .
(3) د . عبدالمنعم تليمة ـ مقدمة في نظرية الأدب ـ دار الثقافة ـ القاهرة 1973 ـ ص 41 .

(4) شكري عزيز ماضي ـ انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1978 ـ ص 116 .
(5) باقر جواد محمد ـ قضية الريف في الرواية العراقية الحديثة ـ مخطوطة رسالة ماجستير من جامعة القاهرة 1978 ـ ص ز الملحق .
(6) صبري مسلم حمادي ـ أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ـ مخطوطة رسالة ماجستير من جامعة القاهرة 1978 ـ ص 283 .
(7) شكري عزيز ماضي ـ انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ـ ص 144 ـ 145 .
(8) باقر جواد محمد ـ قضية الريف في الرواية العراقية الحديثة ـ ص الملحق .
(9) عبدالرحمن مجيد الربيعي ـ رواية القمر والأسوار ـ ص 173 .
(10) عبدالأمير معلة ـ رواية الأيام الطويلة .
(11) من الضروري الاشارة الى انّ هذا الرصد لا يتضمن كل الروايات العراقية وانما معظمها إذ لم يتح لي الاطلاع عليها كلها.

العراق
الأقلام
العدد رقم 9
1 سبتمبر 1988

البطل المغترب في الرواية العراقية

● د . صبري مسلم

لقد كان لمفهوم الاغتراب تاريخ وجذور تحكّما في طبيعة النظر اليه وتفسيره ، وكان التركيز في الغالب على طرفين فيه احدهما نفسي والآخر اجتماعي . وتظل للمعنى اللغوي دلالته ، وهي نفي الفرد عن مجتمعه واهله وبلده[1] . الا ان المعنى الاصطلاحي يكتسب كثيرا من الدلالات الاخرى ، فالاغتراب شعور ينتاب الفرد فيجعله غير قادر على تغيير الوضع الاجتماعي الذي يتفاعل معه . والاستعمال الثاني للاغتراب هو عدم وجود الهدف عند الشخص المغترب ، اي انه لايستطيع توجيه سلوكه ومعتقداته واهدافه . والمعنى الثالث للاغتراب هو عدم وجود مقاييس ، اي ان الفرد المغترب غالبا ما يشعر بانه لو اراد تحقيق اهدافه ، فانه يجب عليه عدم التصرف بموجب المقاييس المتعارف عليها اجتماعيا واخلاقيا . والمعنى الاخير للاغتراب هو العزل اي شعور الفرد المغترب بانه غريب عن الاهداف الحضارية لمجتمعه .[2]

ومن المفاهيم الشائعة عن الاغتراب المفهوم ذو الدلالة الاقتصادية الاجتماعية حيث «انّ ظروف العمل التي اوجدها المجتمع الراسمالي تؤدي الى اغتراب العامل ، اي لاتعطيه الفرص والامكانيات الكافية لتحقيق الرفاهية الاقتصادية والاجتماعية التي يسعى من اجلها . فالعامل هو شخص مغترب عن وسائل الانتاج طالما لايحصل على القناعة والسعادة من عمله ولايحصل على ثمرة جهوده واتعابه[3] .

ويبدو انّ هناك اجماعا على صلة الاغتراب بالاستقرار والتوازن في المجتمع من جانب وبالصراع والتغير فيه من الجانب الآخر ، فهو يعني افتقاد الفرد لهذا الاستقرار وضياع توازنه داخل المجتمع ، كما انه يعني صراعه مع عوائق نهضته وحواجز مسيرته بغية تغيير البنية الاجتماعية بما يتناسب مع اهدافه وميوله . اما الدافع لافتقاد الاستقرار والتوازن داخل ذات الفرد فانه يختلف ويتنوع ، وغالبا ما يفقد الفرد توازنه حين ينسحق تحت وطاة التسلط والارهاب ، ويتعرّض لمن يحاول سلب حريته او تجريده من قيمه الثقافية واهدافه الفكرية[4] .

ولايقف الاغتراب عند هذه الابعاد وانماً يتضمن معاني اخرى دعيت بـ «متضمنات مفهوم الاغتراب» تبدو قريبة من المفهوم الادبي ذي الطابع النفسي الذي يعنى بالفرد واستجاباته المتنوعة حين يحس بالاغتراب ، وابرز هذه المتضمنات «فقدان السيطرة واللامعنى واللامعيارية والعزلة الاجتماعية والاغتراب النفسي»[5] . وفي عالم الفن والادب قد يغترب الفنان فينسحب بارادته من مجتمعه بما فيه من اهتمامات تبدو تافهة بالنسبة للفنان المغترب . وهو قد ينظر الى المجتمع نظرة ممزوجة بالتعالي والحقد وقد يكون تعاليه متسما بقدر كبير من اللامبالاة[6] .

ولو تطلعنا الى صورة البطل المغترب داخل الرواية العراقية بحثا عن ملامح مشتركة تجمعه بسمات الاغتراب هذه لوجدنا انّ البطل المغترب من خلال الرواية العراقية ياخذ الوانا شتى مستمدة من كل هذه التفسيرات بابعادها النفسية والاجتماعية والثقافية . ولعلّ في احساس الفرد بعدم الاستقرار ، وفقدان التوازن وبضرورة الصراع من اجل التغيير ، وفي انسحاب الفرد من مجتمعه باحثا عن المعنى والهدف من حياته ملامح تقترب كثيرا من ملامح البطل المغترب كما رسمته الرواية العراقية مع فارق كبير في طبيعة الظروف الموضوعية التي ادت الى هذا الاغتراب . وهي ظروف تتصل بطبيعة العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عاشها القطر العراقي ، وادت الى هذا الاغتراب .

والبطل المغترب تشغله مسالة ذاته ومجتمعه في كثير من الاحيان ومفاهيمه عن ذاته ومجتمعه تجعله غير قادر على الانسجام مع المجتمع الذي لايمكنه التوفيق بين كل الخصائص المتفردة للناس فيه . يضاف الى ذلك انّ المجتمع يخضع لظروف سياسية واقتصادية وثقافية خاصة لسنا بصدد الخوض فيها ، وما يهمنا هو ان هذه الظروف تعطي للمجتمع كيانا خاصا يبدو غريبا عن البطل المغترب ، فيسعى الى ان يرسم صورة مثالية لمجتمعه ولواقعه محاولا ان يحقق هذه الصورة ، وحين يتعذر تحقيقها تبدأ معاناة البطل المغترب . ومن هنا فانه يحس بالانفصام الحاد ازاء مجتمعه وبضرورة ان يتغير هذا المجتمع وفق الصورة التي رسمها هو في خيالة «وتلك آفة ابطال الاغتراب الذين يتردّدون بين الفكر والواقع ، بين النظر والعمل»[٧] .

والبطل المغترب ينتمي الى الفئة المثقفة ، وهو في هذا يشبه البطل المصلح ، وانتماؤه الى هذه الفئة النادرة في المجتمع قد يكون الدافع الى اغترابه . فالمثقف لايستطيع ان ينسجم ويتواصل مع الانموذج الانساني الاوربي الذي يحس ازاءه بالانفصام وعدم الانتماء لانه منقطع عن بيئته وتراثه ، وهو في الوقت ذاته لايستطيع ان يتواصل مع الانموذج المتخلف للفرد داخل مجتمعه «اضف الى ذلك وجود فجوة ثقافية بين المثقف ... كما في حال ابطال الاغتراب والشعب وشعوره بانه ينتمي ثقافيا الى حضارة اعلى من البيئة التي يحيا فيها ، فاذا هجر المثقف بيئته تولد لديه شعور اليم بالعزلة وضيق ناشيء عن لا انتمائه واذا استمر فيها شعر بالضيق والقلق لانه يعيش في غير وسطه ومستواه» .

وقد تميّز البطل المغترب في الرواية العربية عامة بانه رسم في اطار روائي متقن في كثير من الاحيان «واذا أريد للرواية العربية ان تفخر بشيء ، فانها تفخر بطرحها الوجودي لمأساة ومحنة الانسان العربي الغريب في ارضه المقهور في منزله الذي تسهم العائلة والحكومات وقوى الاغتصاب والاحتلال جميعا في سحقه والبطش به . لكن كل هذا العذاب المأساوي يحمل في داخله بذور الوعي والانبعاث والتجدد»[٩] . وقد يضل البطل المغترب الطريق فيقتنع باليأس والعدم نهاية للجهد الانساني الدائب ، وهنا ينتهي البطل المغترب الى الاحباط او الموت .

وقد صور بعض الروائيين العراقيين البطل الذي ينتمي الى الطبقة الوسطى على انه بطل مغترب قياسا على الانموذج الاوربي ، اذا انّ هذه الطبقة بدات بداية ثورية في المجتمعات الاوربية ، وساهمت في اثراء الشخصية الانسانية ، وابرزت صورة الانسان العادي الذي كان مهملا في عصور خلت . وكان هدفها القضاء على الطبقة الاقطاعية التي كان مثالها البطولي يتجسد في الملك والامير والفارس . ولكن الطبقة الوسطى تحولت بمرور الزمن الى طوق بغيض يعيق تطور الانسان بعد ان امتلكت المال والنفوذ وارتبطت مصالحها ببقاء الاوضاع كما هي عليه . وهنا عبر الفن الاوربي عامة عن هذا التغير في طبيعة هذه الطبقة «حقا ان الطبقة الوسطى لم تعد تقبل الانسان الفاعل ، الانسان الذي يتغير ويغير في العالم من حوله ، الانسان الذي يعيد خلق نفسه ومجتمعه بحيوية بالغة ... ذلك ان احتضان هذه الطبقة هذا الانسان يعني ضمنا ادانة لها واعترافا بقدرها التاريخي وبدور القوى الفاعلة في المجتمع وهي التي تعمل على تغييره»[١٠] .

* جذور البطل المغترب وتطوره :

لم تتبلور صورة مكتملة الملامح لبطل روائي مغترب الا بعد ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ ، وفي الروايات العراقية التي تناولت المجتمع العراقي بعد الثورة خاصة ، وان صدر بعضها بعد اكثر من عقد من الزمان . لقد هزت الثورة العارمة الكيان الاستعماري واطاحت بالاقطاع في العراق وتبعها تغيير سياسي واجتماعي واقتصادي . الا ان هذه الثورة التي شاركت فيها قوى وطنية متعددة لم تحافظ على خطها الثوري وانحرفت كثيرا وسيطر عليها انتهازيون ومتسلطون ، الامر الذي سوغ احساسا عاماً بالخيبة والاحباط . وهنا نما الشعور بالقلق والاضطراب والانفصال عن الاحداث المؤسفة التي تدور في عالم الواقع وتطور هذا الاحساس الى عزلة عن المجتمع وجاهد الواعون على البحث عن طريق الخلاص عبر فكرة سياسية او اهتمام خاص ، وربما انحرف بعضهم وبحث عن التعويض السلبي عن طريق التمرد او الجنس او السرقة .

ولا يعني هذا ان البطل المغترب الذي تبلور في مرحلة مابعد ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ منقطع الجذور عن مرحلة ماقبل الثورة ، فقد ظهرت جذور وملامح من هذا البطل في النماذج الرائدة الاولى من الرواية العراقية . وهذا

مانجده في «جلال خالد» . فعلى الرغم من انّ جلال خالد كان يرمي إلى الانتقاد المؤدي إلى هدف التغيير والاصلاح الا اننا يمكن ان نجد فيه تلك النزعة نحو الاغتراب لابشكله الذي تبلور في نماذج لاحقة وانما على هيئة جذور وارهاص بظهوره ، ومن هنا نجد ان «جلال خالد» أحسّ في خاتمة روايته بذلك الاحساس الجامح باليأس والكآبة والاضطراب . وكتب الى صديقه احمد مجاهد يقول «الا ما اضعفنا واضعف عقيدتنا . ماهذا الانزواء عن العالم والتلهي بالمطالعة في زوايا دورنا والمراسلة والانشغال بانفسنا ... وهل اصلحت الآهات والانات شعباً ... اننا كنّا وما نزال نفكر في صحيفتنا الميتة قبل ان تولد ... ولا اطيل فانني كلما اطلت ازددت غضباً وسخطا وهياجا وازددت ارتباكا كذلك . واخشى ان يرجع إليّ الياس الذي كاد يقتلني بعد إيابي إلى العراق»[١١] . وفي هذا اشارة الى انّ البطل المصلح كان يدرك في ساعات صحو ويقظة ان الكلمة وحدها لاتكفي لاصلاح امة او شعب فيحس بالقلق والاضطراب ويبدأ بالبحث عن انتماء يقيه من هذا الشعور بالضياع ، ومن هنا تبدأ بعض ملامح البطل المغترب بالظهور والنمو وينطبق هذا على جلال خالد كما ينطبق على غيره من الابطال ذوى النزعة الاصلاحية في الرواية العراقية .

وفي رواية «الضايع» للقاص جعفر الخليلي نجد صورة اخرى للبطل المصلح الذي تظهر عليه احيانا وفي بعض مراحل حياته اعراض البطل المغترب حيث يختل وتهتز قناعته بدوره في اصلاح مجتمعه عن طريق الفكر والكلمة الهادفة . فهذا بطل الرواية يتمرد على اهله ومجتمعه ويهيم على وجهه بلا هدف الى ان يلتقي بالمرشد حبيب وهو درويش غريب الاطوار يتولّى امر البطل ويعينه في ازمته النفسية ويقدّم له حلولا لكثير مما كان يحسّ به من تساؤلات وافكار كانت سببا في انفصاله عن اهله ومجتمعه ، وتطول صحبة الرجلين حتى يموت الدرويش المرشد فيعود بطل رواية الضايع الى اهله ومدينته النجف بعد غربة استمرت ثلاثين عاما . انّ هذا الانفصام بين البطل ومجتمعه يشير بوضوح الى وجود حاجة لتصوير ابطال من هذا النوع في وقت مبكر من تاريخ العراق .

وفي رواية «مجنونان» للقاص عبد الحق فاضل صورة اكثر وضوحا للبطل الذي نلمس من خلاله جذور الاغتراب . فهذا صادق شكري المحامي لاينسجم مع مجتمعه ومع قيم هذا المجتمع ومقاييسه . وتبدو اعراض الاغتراب عليه من خلال حبه ورفضه للطريقة التقليدية في الحب والزواج ، لذلك نراه يبحث عن المراة التي تحبه جسدا وفكرا ، شكلا ومضمونا . ومن هذا المنطلق يرفض حب المراة التي احبته (صفية) لانها احبت فيه الشاب صدقي ورفضت صادق شكري المحامي ظنا منها انهما شخصان وهما في الواقع شخص واحد . ويتكرر المشهد الطريف مرتين ويتكرر معه رفض بطل الرواية لهذا الحب . كما يظهر انفصامه عن مجتمعه وعن مقاييس هذا المجتمع في رفضه للمنصب والشهرة ، الامر الذي يبدو من خلاله غريب الاطوار يمتلك مقاييس خاصة به للاشياء والناس وربما كانت مقاييس صادق شكري المحامي الخاصة هي التي اهلته لحمل لقب المجنون ، وهو يعتز بهذا اللقب ويحاول ان يكون جديرا به .

ونجد في رواية «في قرى الجن» للقاص جعفر الخليلي ملامح من البطل المغترب في صورة البطل المصلح طاهر الساعي وزميله كريم الفرباوي . ففي الوقت الذي تفرض فيه الغربة على طاهر الساعي حين تختطفه جنية عاشقة ، فان كريم الفروباوي يختار ان يلتحق بصديقه الساعي احساسا منه بمساوىء مجتمعه وعيوبه ويلاقي صعوبة كبيرة في الانسجام مع ذلك المجتمع الخيالي الذي رسمه القاص خاليا من العيوب والعقد ، وبعد ان يتطهر من عيوبه الانسية ـ كما عبر القاص ـ يلتحق المجتمع المنظم (مجتمع الجن) ـ كما صوره جعفر الخليلي ـ . واثر مقارنة ضافية بين المجتمعين يختار كريم الفرباوي طائعا مختارا مجتمع الجن مفضّلا ايّاه على مجتمعه الانسي ذي العيوب المستعصية . انّ في رؤّية الفرباوي هذه لمجتمعه وفي محاولته البحث عن مجتمع بديل وتشخيصه العيوب الخلقية التي يعاني مجتمعه منها تاكيدا لتلك الاعراض والسمات التي قد تظهر على البطل المصلح في بعض الاحيان والتي بدات تبرز بشكل اكثر وضوحا في مرحلة لاحقة من مراحل تطور البطل المصلح .

* صور مختارة من البطل المغترب

أ. البطل المثقف المغترب :

كل الابطال المغتربين كانوا مثقفين ، اذ ينبع الاغتراب

من صميم الفكر الانساني ، وينشا من طبيعة التضاد بين الواقع والحلم ، بين الصورة القائمة للمجتمع ـ وهي صورة يرفضها البطل المغترب ـ والمثال الذي يطمح الى تحقيقه ، وهو مثال غالبا مايكون بعيد المنال يصعب انجازه وتحقيقه . «وقد زاد من ضراوة الحيرة ذلك الفارق الكبيرين واقع متخلف في جميع مظاهره وسلوكه ... ومثال يرنو اليه الشباب ـ من المثقفين ـ راوه او قراوا عنه ، وفيه يستطيعون اكتشاف وجودهم والتعبير عن ذواتهم»[١٢] . ومن هنا يمكن القول انّ بعض اعراض الاغتراب ظهرت على البطل المصلح في بعض مراحل حياته ومن خلال جهده الدائب من اجل الاصلاح ، وبتاثير عوامل القهر والاحباط التي قد يتعرض اليها . الاّ ان هذه الاعراض والملامح التي ظهرت على البطل المصلح قبل ثورة الرابع عشر من تموز عام (١٩٥٨) لم تتبلور في صورة بطل مغترب من خلال رواية عراقية صدرت آنذاك ، ولم يخلق الروائيون بطلا يحمل سمات الاغتراب الاّ بعد الثورة . وقد حاول بعض الروائيين ان يرصد صورة البطل المغترب قبل الثورة من خلال اعمال روائية صدرت بعدها ، وعكس وعي المرحلة التي صدرت فيها . وتقوم هذه الروايات على افتراض ان البطل المغترب الذي يعذبه القلق وتؤرقه الحيرة بين مايجب ان يكون عليه مجتمعه والواقع كما هو عليه ، يمكن ان يوجد قبل الثورة ، وفي مرحلة الخمسينات من هذا القرن على وجه التحديد . ان وجود مثل هذا الانموذج المغترب في الرواية العراقية قبل الثورة يعني ان الروائي العراقي يعكس وعي مرحلة مابعد الثورة على المراحل السابقة ، وان هذا البطل لم يرسم بمثل هذه الصورة الاّ بتاثير الفهم الجديد لطبيعة البطل المغترب على صعيدين ، اولهما : الصعيد الانساني ووجود مثل هذا الانموذج في الواقع المعاش ، والآخر الصعيد الفني يحاول رسم صورة ذلك الانموذج وصوغه في عمل روائي[١٣] .

★★★

اختار غائب طعمة فرمان في روايته «خمسة اصوات» فئة من المثقفين كي يجسدوا نماذج عاشت في الخمسينات من هذا القرن وكانت لها همومها ومطامحها ، وهي نابعة من طبيعة الظرف الذي مر به القطر آنذاك .

هذه الفئة الاجتماعية تتألف من خمس شخصيات هي : سعيد وابراهيم وشريف وعبد الخالق وحميد ، وقد نالت كل شخصية من هذه الشخصيات قسطها من الثقافة واتجهت صوب اهتمام ثقافي وادبي مختلف . ففي الوقت الذي يعد فيه (شريف) نفسه «بودلير العصر» تشبها منه بالشاعر الفرنسي المشهور «بودلير» ، كان اهتمام عبد الخالق يتجه صوب الفن القصصي ، ومثله كان سعيد في هذا الميل والاهتمام . ويبدو ان لابراهيم اهتماما بالادارة والاشراف اكثر من الكتابة والتاليف . وقد جمعت جريدة الناس ثلاثا من الشخصيات هي : سعيد وابراهيم وشريف ، وامّا عبد الخالق وحميد فهما موظفان في دوائر حكومية .

وعلى الرغم من ان كل شخصية كانت عالما خاصا له همومه وطموحه وقد استطاع غائب طعمه فرمان ان يرسم لكل شخصية ظلالا والوانا خاصة بها ، الاّ ان هذه الشخصيات تصب في مصبّ كبير هو الاغتراب ، اذ تفتقد التوازن وتظلّ هناك فجوة واسعة بين طموحها المشروع وامانيها بمجتمع زاهر متقدم والواقع المتخلف المكبل في العهد البائد ، وفي عام (١٩٥٤) على وجه الدقة حيث يهز القطر العراقي فيضان عات يكشف بوضوح الكيان الهزيل للدولة وعجزها عن الوقوف امام اي مازق يواجهه القطر آنذاك .

ويمهد غائب لهذا الاغتراب ، وهو محور الرواية والسمة التي تطبع شخصياته في هذه الرواية باشارات مباشرة عنه ، هذا داء الاغتراب الذي يفتك بالادباء العراقيين في مقتبل العمر[١٤] . ويسم غائب جيل الخمسينات كله بسمة الضياع على لسان سعيد الذي يصف جيله جيله كله بانه جيل الضياع[١٥] .

واذا تلمسنا هذا الاغتراب من خلال الاشارات غير المباشرة في الرواية نجد ان هذه الاشارات واضحة بارزة . فالخمرة التي كان الاصدقاء المثقفون يجتمعون على القها كل مساء ، هي رمز لتلك الاحلام الكبيرة التي تراود كلا منهم ، الاّ ان ايّا منهم لايجد صداها في الواقع ولا يمتلك القدرة على تحقيقها ، فيهرع الى الخمرة هربا من واقعة المؤلم . ومن هذا المنطلق يصف غائب الخبرة على لسان احدى شخصياته بانها حلم العاجز «لعينة انت ياغنجاء ياشوهاء ياملعونة ياشجرة الزقوم الملّونة بالاحلام ، ياحلم العاجز وشهوة الشرير ، ملعونة انت الى يوم القيامة !»[١٦] .

وكانت جريدة الناس التي تجمع معظم ابطال الرواية كل صباح صدى لتلك الاحلام الكبيرة التي يحلم بها المثقفون

آنذاك . وكان هؤلاء المثقفون يحملون البذور على هيئة اخيلة لاتنطفيء ، فهي ارهاص بالثورة وتمهيد لها . وقد كانت الجريدة تحتضن مشاكل القراء متاعب المواطنين المثقلين بالهموم آنذاك ، وهي ضمناً تعني طموحا واملا بحياة افضل لهؤلاء الناس . اذن فهذا الاغتراب نتيجة لها مايدعمها من الظروف الموضوعية حول الشخصيات . ان مقالات سعيد التي يتوجه فيها الى انتقاد السلطة آنذاك والاخذ بيد الناس وعرض وسيم على الملا كلّه واللجوء الى الفكر والقراءة والى روايات معينة خاصة . يعكس غربته نظر الى «مدام بوفارى» بحزن وهي مطروحة على فراشه جامدة . اليوم ماتت منتحرة ... وقد تمزق قلبها بقوارير احلامها المهشمة ... اعتدل سعيد في مطرحة على السرير وخاطب نفسه : اليس فينا شبه «بمدام بوفارى» وليس هناك حاجة لايضاح سبب اختيار غائب لرواية غوستاف فلوبير «مدام بوفارى» خاصة ، انه يقارن مقارنة واضحة بين الانموذجين واعني بهما انموذج المثقف في الخمسينات ومدام بوفارى ، وكلاهما يعاني من حدة التضاد بين الواقع والحلم ، وهذا شان ابطال الاغتراب جميعا .

وكان شريف يجسد هذا التضاد الحاد بين الواقع والحلم بل انه يسرف في اخيلته ويوغل في احلامه الى درجة الجنون . ونكاد نلمس صورة ساخرة لانسان خيالي واهم ، انه يحلم احلاما مجنونة ويتوهم امورا لايمكن ان تقع ويظل حتى خاتمة الرواية هائما في عالم وردي ليس له اي انعكاس على واقعة المعاش آنذاك . وبدت شخصية شريف نمطية اذ لم تتطور من خلال الرواية وقد حافظت على الانطباع الاول الذي تكون لدينا عنها .

ويختلف عبد الخالق قليلا عن الشخصيتين السابقتين واعني بهما (سعيد وشريف) ، فهو على الرغم من انه مغترب يعاني من الفجوة بين الحلم والواقع ، الآ انه يعبر عن معاناته بسخط وتطرف ، انه ناقم على الاوضاع والحياة آنذاك طيلة الوقت . وقد عبّر عن سخطه بمساهمة فعالة في درء الفيضان عن بغداد المهددة بالغرق ، وهودائم التعبير عن حلمه في حدث سيهز القطر . انّ امله كبير بثورة عارمة تحطم كل القيود والسدود «ولكني اعي واقعي واترقب لحظة الميلاد الجديدة انفذ إلى ما وراء الاشياء لأرى علامات الميلاد»[18] . ويقول عبد الخالق في موضع آخر من الرواية «رغم انني امر بازمات نفسية صارمة ... واقوم باعمال اجبارية ماجورة لا اجد لذة فيها ، واحس بالغربة في بيتي ولا املك ركني الخاص فيه واعيش اياما بلا تاريخ ، ومع ذلك لا استسلم لليأس ، واتحسس شيئا مهما لابدّ ان يحدث»[19] .

ولم يكن عبد الخالق منتظما في كيان سياسي ما ـ شانه في ذلك شان الشخصيات الاخرى في هذه الرواية ـ الاّ انه يكتفي بالسخط والنقمة على الاوضاع وبممارسة لذة الحلم والخيال من غير ان يختار طريقا واضحا يكافح من خلاله وصولا الى تحقيق هذا الحلم .

ويكاد الاغتراب بسماته الحادة يتجسد في الشخصيات الثلاثة المذكورة وهي : سعيد وشريف وعبد الخالق . لقد حشد غائب شخصيات مغتربة كي يقنعنا بان الاغتراب سمة الشخصية العراقية آنذاك ، ويتطلب الامر اكثر من صورة لهذا الاغتراب واكثر من شخصية انسانية واحدة ، وهو مايلجا اليه كثير من كتاب الرواية ، فهو لايكتفي بالبطل يعكس من خلاله صورة بطل مغترب بل يلجا الى رسم صور شخصيات تشبهه في نهجه المغترب ، فتكتمل قناعتنا باغتراب البطل وبمبررات هذا الاغتراب .

ولم يسرف غائب في هذا الشان ، واكتفى بثلاث من شخصياته نهجت هذا النهج على حين بدا ابراهيم نمطا خاصا من الشخصيات ، فهو على الرغم من انه يعمل في جريدة الناس ويتحمل ما يتحمّله زميله سعيد من احتمالات وعقوبات يمكن ان تتخذها السلطةُ آنذاك ضد هذه الصحيفة التي تشهر بها ، الآ انه يبحث عن التوازن في مكان آخر ، فهو اقرب الى الانسان الاعتيادي الذي يجد في الزواج مستقرا له وحلا لهمومه .وقد انفصل عن المجموعة الضائعة المغتربة والباحثة عن حلول في الخمرة وما تبعثه من اخيلة سرابية جامحة بمجرد زواجه وانفصاله عن اهله في بيت مستقل . ويظل ابراهيم في قناعته واستقراره حتى خاتمة الرواية لم يهزه غلق الجريدة ، بقدر ما اجبره على العودة الى بيت ابيه . ونحس بانه اختار طريقة وانسجم مع واقعه .

ويبدو هذا من خلال اقتناعه بزوجه وانصرافه الى تعليمها اللغة الانكليزية ، لقد وجد مايشغله طيلة الوقت .

وفي صورة ابراهيم نتاكد من ان (غائب) لاينسى انه يصور الحياة آنذاك بكل مافيها ، وبما انه اختار عينات ونماذج من الواقع فعليه ان يخلص لهذا الواقع وان يرسم نماذج مختلفة تماما كما هي عليه في الحياة المعاشة[20] .

ونجد مايؤكد هذا في صورة اخرى مختلفة عن الشخصيات السابقة تماما بل انها نقيضه لها ، وهي صورة حميد الذي يقترب من نمط الشخصية المحبطة . فقد هزّة حدث زواجه في سن مبكرة بالحاح من ابيه وعائلته ، وحاول ان يتخطّى هذا الحدث عن طريق تجاهل زوجته واطفاله ، وتحقيق زواج آخر من زميله له ، الا انه اصطدم بواقعة بعد ان علمت بامر زواجه ، وبدلا من ان يعود الى واقعه كي يصلحه مستفيدا من معارفه وخبراته لاسيما وانه خريج جامعة وموظف في دائرة حكومية ، فانه اتجه بكل كيانه الى الخمرة استجابة لهاجس خفي بالانحدار والسقوط ، لقد ادمن حميد واوغل في عالم الادمان في خاتمة الرواية ، وهو متجه الى ان يبيع البيت الذي هو ماواه الوحيد غالقا كل النوافذ التي يمكن ان يطل من خلالها على عالم جديد ، لقد اتجه بكل كيانه الى الهاوية وهو منته لامحالة الاى السقوط فيها .

ومن الواضح ان هذه الرواية تعكس وعي الستينات فقد صدرت عام (١٩٦٧) الا انها تعالج مرحلة الخمسينات (١٩٥٤) . فهي اذن عودة لمرحلة مضت ، ومضى عليها ثلاثة عشر عاما على وجه التحديد . وقد استنتج غائب استنتاجات ذكية مستمدة من طبيعة المرحلة آنذاك ، اذ ان الثورة عام (١٩٥٨) ليست حدثا طارئا لاجذور له ومن الطبيعي ان توجد هذه الجذور في اعماق المثقفين آنذاك . ولم يبالغ غائب فيقول ان حجب الغيب قد كشفت امام ذلك الجيل من المثقفين فراوا حدث الثورة واضحا للعيان الا انه لمح الموضوع لمحا واشار الى ان الثورة كانت هاجسا كبيرا في اعماق اولئك المثقفين .

★★★

٢. البطل المغترب اثر انتماء خائب :

يجرب البطل المغترب في بعض مراحل حياته الانتماء الى فكر ما ، ولكنه يكتشف بعد رحلة داخل هذا الفكر الكثير من العيوب والسمات السلبية ، فيخرج بقدر كبير من المرارة والخيبة التي تجعله غير قادر على الانسجام مرة اخرى مع مجتمعه ونسيان الماضي والشفاء من الجروح النفسية والروحية التي عاناها ولكنّ هذا البطل يبحث جاهدا عن بديل لذلك الفكر الخائب الذي انهار في داخله قبل ان ينهار في الواقع الخارجي . وهنا يعود البطل الى البحث من جديد ، وربما يبحث عن بديل آني ، وقد ينحرف الى الجنس كما انحرف كريم الناصري بطل رواية «الوشم» او الخمرة كما فعل كريم داود الغزال في «المخاض» ، وربّما يتجه البطل الى السرقة كما اتجه كاظم عبيد في رواية «الحبل» . ويعاني البطل في اعماقه صراعا مريرا حين يستعيد ذكرى ايمانه بذلك الفكر واخلاصه له ، وربما ينتهي صراع البطل بالموت كما في «الرجع البعيد» ، اوانه ينتهي بالسجن كما انتهى مزعل في «الجسور الزجاجية» . وقد يرحل البطل بعيدا عن وطنه هربا من ذلك الاحساس بالمرارة كما رحل كريم الناصري في رواية «الوشم» ، وقد ينتهي بالالتزام والقناعة بفكر آخر ذي ركائز اقوى واسس اكثر رسوخا . ونجد في هذه النماذج فروقا في الجزئيات والتفاصيل مع ان الخط العام لهذه النماذج هو البحث الدائم عن ركيزة فكرية يمكن للبطل الوقوف عليها ، بعد ان يتبين له ان ركيزته الفكرية التي اعتقد في يوم ما انها قوية صلبة ، عصفت بها ريح التغيير وانها هشة زائفة .

-١-

كريم الناصري بطل رواية «الوشم» لعبد الرحمن مجيد الربيعي اغترب اثر تجربة سياسية خائبة . يخرج كريم الناصري من سجنه بعد قضائه سبعة اشهر فيه اعترف خلالها بانتمائه السياسي وتبرا منه وكشف عن رفاقه في التنظيم وخرج مليئا باحساس عنيف بالعار وبانفصام حاد عما حوله من الاشياء والافكار . ومنذ الصفحة الاولى يورد القاص هذه السطور «وعندما يستعرض اشياء هذه المدينة ، اناسها ، ابنيتها ، ازقتها مقاهيها لايجد تلك الحرارة الاولى التي كانت تشده اليها فتلفحه حمى الاغتراب ويدعوه صوت من الاعماق لان يحمل رفاته ويقلع لعل راسه اللائب تحتضنه وسادة امان»[٢١] .

ان القاص يمهد لهروب بطله في خاتمة الرواية وتركه الوطن لعلّه يبدا حياة جديدة متخلصا من احساسات مريرة كانت تجتاحه . وقد اخفقت المراة في ان تكون البديل لخيبته السياسية ، اذ تزوجت «اسيل عمران» و خانته «مريم عبد الله» ولم يستطع الاقتران بـ (يسرى توفيق) ، انه لم يرد ان يربط مصيرها ومستقبلها بمصيره المهزوز ومستقبله المظلم .

ولم يدن البطل المغترب في هذه الرواية الفكر الذي اعتنقه ذاته بشكل مباشر الا انه عبر عن علة الاحساس المبكر

بالطبقية في مدينة الناصرية التي عاش فيها كريم الناصري تجربته «لو اخذت كل سكان مدينتنا لوجدتهم فلاحين حفاة قطنوا الناصرية بعد ان خانتهم الارض ولم يكن بينهم من يطيق تناول وجبة طعام واحدة في اليوم . لذا اعتقد ان اندفاعنا بدا من هنا من وعينا الطبقي للمسالة . ان جهد والدي كان لايساوي ربع دينار في اليوم»[٢٢] . ان كريم الناصري يريد ان يقول ان ابناء محافظته الجائعين ، ومنهم بطله كريم بهرهم بريق الافكار الاشتراكية . فسارعوا الى اعتناقها انطلاقا من وضعهم الاقتصادي ورغبة في التغيير ، ولم يات اعتناقهم لفكرة معينة عن قناعة عميقة او عن دراسة متقصية لجذورها وطبيعتها ، لذلك فقد تفرقوا بعد اول عقبة . وهنا يدين كريم لناصري رفاقه ويقسو عليهم اذ لانجد فيهم شخصية تؤمن بمبادئها وتواصل نضالها الاشخصية الشاعر رياض قاسم - في الرواية - فقد صوره القاص مؤمنا شديد الايمان بمبادئه . والغريب ان رياض قاسم هو تلميذ كريم الناصري . الا انه يختلف عنه في انه لم يتراجع ولم ينكص عن افكاره اثر تعرضه للاعتقال . وكانت النتيجة انه دفع حياته ثمنا لافكاره .

اما دلالة عنوان الرواية (الوشم) وانعكاسه على المضمون فقد ورد الوشم على انه كان يزين العنق المكتنز لاحدى المومسسات . وقد اكتشف كريم الناصري أن هناك وشما مماثلا في فخذيها . ويبدو ان هذا الوشم هو سلاح الاغراء لديها[٢٣] .

وتبدو صلة العنوان بالمضمون من خلال موقف البطل من المومس . اذ عافها وتقزز من الوشم على عنقها وفخذيها . وينطبق هذا على موقفه من فكرته السياسية وبريقها اذ تركها وتبرا منها حين اكتشف طبيعتها . هذا مايوحيه عنوان الرواية

ومن خلال اختيار عبد الرحمن معشوقتين لبطله كريم . احداهما مريم عبد الله التي كانت تجسد منهجا خاصا في الحياة . فهي عابثه بطبيعتها . وقد حاولت أن تجر البطل الى عالمها المدنس على حين تمثل يسرى توفيق عالما نقيا بريئا وهو العالم الذي لم يجرؤ كريم على ان يدخله خشية ان يفسده بماضيه وهمومه وخيبته وطموحه . يذكرنا هذا برواية نجيب محفوظ «الطريق» وببطله صابر الذي احب كريمة والهاما . وكل منهما تمثل اتجاها في الحياة وطريقة خاصة في الحب والسلوك والانسجام مع المجتمع . الا ان العلاقة بين الروايتين تظل بسيطة .

لقد عبر مضمون رواية الوشم عن اخفاق البطل في فكرته السياسية وانعكاس هذا الاخفاق على حياته بطريقة فنية برزت لنا من خلال عناصر الرواية المختلفة . ولكن عبد الرحمن لجا الى الاسلوب المباشر والحديث الواضح عما يريد ان يقوله احيانا ومن ذلك تساؤله «ان اهم مايشغلني الان هو : هل بالامكان ان تكون المراة تعويضا كاملا عن الخيبة السياسية ؟ هل تكفي لان تكون ضمادا لكل الجراح ؟»[٢٤] . وكان الافضل ان يترك عبد الرحمن هذا الاستنتاج للقارىء . ونجد مثل هذا الاسلوب المباشر حين يتحدث عن مدينة الناصرية ومعاناتها وفقرها وانعكاس بريق الافكار الاشتراكية الجديدة على المدينة[٢٥] .

ويعتقد الدكتور علي عباس علوان ان (كريم الناصري) انموذج خاص غير واقعي . اذ رسمه عبد الرحمن في صورة مفتعلة . فهو «بطل في الحب وعالم النساء . لايجاريه احد»[٢٦] . وهو مناضل هش تغلب عليه الانانية والنرجسية وقد فشل عبد الرحمن في تقديم «مبررات تورمه او سلوكه او نضاله او سقوطه . ودون ان نعرف هواجسه الحقيقية التي قادته لكل تلك المواقف ولهذه النهاية المروعة»[٢٧] . ومما لاشك فيه أن (كريم الناصري) رسم بملامح مبالغ بها . وكان ينطوي على احساس بالتفوق وحب الذات . إلا انه اتسم بقدر كبير من الاصالة والصدق الفنيين .

هوامش

(١) محمد بن ابي بكر الرازي - مختار الصحاح - ص ٤٧٠ .

(٢) دينكن ميشيل - معجم علم الاجتماع - ص ٢٢ .

(٣) دينكن ميشيل - معجم علم الاجتماع . ص ٢١ .

(٤) ينظر : علي شتا - الاغتراب الاجتماعي في ضوء نظرية التكامل المنهجي - المقدمة - ص ١ .

(٥) المرجع السابق . ص ١٨ .

(٦) Shipley, Joseph: Dictionary of World Literary terms, See P. 10.

(٧) احمد ابراهيم الهواري - البطل المعاصر في الرواية المصرية - ص ٣٢٨ .

(٨) المرجع السابق - ص ٣٣٠

(٩) د . محسن الموسوي ـ حول مفهومي الشخصية والبطولة في الروايه العربية المعاصرة ـ مجلة الآداب ـ العدد الثاني عشر ـ السنة السابعة والعشرون ـ بيروت ١٩٧٩ ـ ص ٤٦ .

(١٠) Fox, Ralph: The novel and the people , The idea of Liter ature, P. 283.

(١١) محمود احمد السيد ـ جلال خالد ـ مجلة الاقلام ـ العدد الخامس السنة الثانية عشرة ـ شباط ١٩٧٧ ـ ص ١١٥ .

(١٢) د . عبد الحميد ابراهيم ـ القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ـ ص ١٥٩ .

(١٣) من الروايات التي عبرت عن واقع المثقفين ومعاناتهم في مرحلة الخمسينات من هذا القرن رواية «ضجة في الزقاق» لغانم الدباغ التي قدمت اكثر من انموذج بطولي يلائم تلك المرحلة ويجسد قيمها ويكشف عن طبيعة ظروفها . وقد صدرت هذه الرواية عام ١٩٧٢ . ينظر ٠ عبد الجبار عباس في النقد القصصي . ص ١٣٥

(١٤) غائب طعمة فرمان ـ خمسة اصوات . ص ٢٩

(١٥) تنظر : خمسة اصوات ـ ص ٢٧٤ .

(١٦) خمسة اصوات . ص ٢٩٩ .

(١٧) خمسة اصوات ـ ص ١١٤ .

(١٨) خمسة اصوات ه ص ١٠٧ .

(١٩) خمسة اصوات ـ ص ٥٨ .

(٢٠) وهذا هو نهج غائب طعمة فرمان في رواياته ، اذ ينطلق من رؤيسة واقعية لشخصياته يقول في لقاء أجرى معه بشان تجربته القصصية «فبالضيعة الكاتب اذ، كان يشطب على حياته كلها ويمسح من ذاكرته كل الوجوه التي تعرف عليها في حياته ويراها في كل يوم احواءه بالوان مستعارة» . غائب طعمة فرمان ـ الرواد امام تجاربهم القصصية ـ مجلة الكلمة ـ العدد السادس (تموز) ـ السنة الاولى ـ النجف ١٩٦٩ ـ ص ١١٤ ـ ١١٥ .

(٢١) عبد الرحمن مجيد الربيعي ـ الوشم ص ٧ .

(٢٢) الوشم ـ ص ٢٣ .

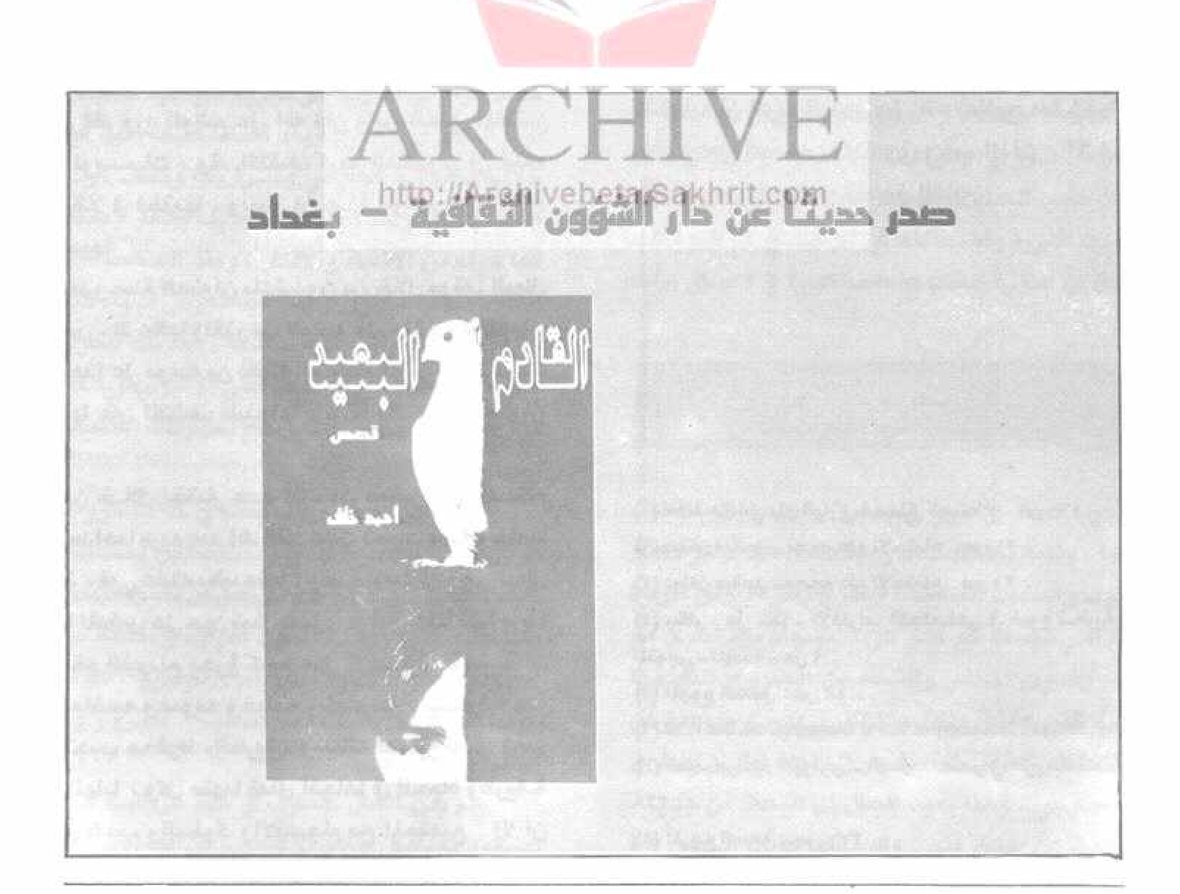
(٢٣) الوشم ـ ص ٣٦ .

(٢٤) الوشم ـ ص ١٦

(٢٥) الوشم ـ ص ١٧ ، ص ٢٣ .

(٢٦) د . علي عباس علوان ـ حول الرواية العربية ومشكلات الواقع مجلة الاقلام ـ العدد الثاني ـ السنة الرابعة عشرة . بغداد ، ١٩٧٨ ـ ص

(٢٧) المرجع السابق ـ ص ١٠٣ .



مصر
فصول
العدد رقم 4
1 أكتوبر 1986

البطل والرواية: الإبداع الأدبى فى «الجنوبى»

فدوى مالطى - دوجلاس

إن نص عبلة الروينى «الجنوبى : أمل دنقل»[1] نص مبدع وخلاق وفى غاية الأهمية للناقد ؛ فهو يحكى لنا قصة قد تكون مألوفة فى بعض النواحى .

وهى قصة لقاء وزواج وموت مأسوى . لكن «الجنوبى» يعالج هذه العناصر بطريقة مثيرة وإلى حد ما غير مألوفة . ومن ثم فإن هذه العناصر تمتلك مدلولاً جديداً يعطى نص «الجنوبى» نوعاً من التوتر الداخلى ذا حدة خاصة ، يرتفع به فوق مستوى الذكريات العادية .

وكما سوف يصبح واضحاً من تحليلنا ، فإنه لا حيلة لنا فى أن نرى «الجنوبى» لا بوصفه شهادة فحسب للشاعر العظيم الراحل ، أمل دنقل ، من وجهة نظر زوجته ، ولكن بوصفه عملاً أدبياً يمتلك خصائص تجعله عملاً فنياً مستقلاً يبرز منفرداً بوصفه عملاً أدبياً ناضجاً .

ويدخل هذا الكتاب بطبيعة الحال فى إطار نوع أدبى معين ، يختص بالمذكرات الشخصية التى تدور حول شخص ما ، غير المؤلف . فنحن إذن لسنا بإزاء ترجمة ذاتية أو حتى ترجمة عادية لمؤلف ما ، بل بإزاء نوع خاص من المذكرات . هذا بالرغم من أن الترجمة الذاتية والمذكرات ، بوصفهما نوعين أدبيين يتقاربان إلى حد كبير ، لأنهما مبنيان على التجربة الشخصية ، وعلى معرفة المؤلف/الراوى . ويدل على هذه المعرفة عادة استخدام ضمير المتكلم[2] . وبذلك تخلق المذكرات والترجمة الشخصية كلتاهما ميثاقاً خاصاً بين القارىء والنص[3] . والواقع أن هناك توتراً فى «الجنوبى» بين هذين النوعين الأدبيين . ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من المذكرات الشخصية ليس بقليل فى الأدب العربى فى القرن العشرين ؛ إذ نجد عدة كتب يدور كل منها حول شخصية بارزة فى الأدب العربى . ويستطيع أى قارىء أن يلاحظ هذه الظاهرة عندما يتفحص بدقة التراث الأدبى . فلدينا — على سبيل المثال — ذكريات ثروت أباظة حول طه حسين[4] ، وكتاب عبد الغفار مكاوى عن صلاح عبد الصبور[5] . وبما أن دراستنا هذه سوف تعالج كتاب عبلة الروينى فليس من المناسب — أو من الواجب — أن نقدم قائمة بهذه الكتب ، بل يكفينا أن نشير إلى وجودها .

ولكن كتاب عبلة الروينى يدخل فى إطار مختلف ؛ إطار المذكرات التى يكتبها قرين موضوع الذكريات أو قرينته . وتختلف العلاقات الزوجية ، بطبيعة الحال ، عن علاقة الصداقة أو الرفقة ؛ إذ إن الزواج يخلق نوعاً من الروابط ليس لها وجود فى علاقات الصداقة ، وإن كانت هذه حميمة للغاية . وهذه الروابط الزوجية تختلف عن روابط الصداقة . وهذا الاختلاف اختلاف نوعى بطبيعة الحال ، لا يتعلق — بالضرورة — بدرجة التقارب . وكما سوف نرى ، فإن خصائص هذه العلاقة الزوجية تمثل ، فى الواقع ، أهم العناصر وأبدعها فى عمل عبلة الروينى .

ومن هنا يمكننا أن نقول إن نص « الجنوبى » يشبه نص سوزان طه حسين « معك » ، الذى يقدم إلى القارىء مذكرات المؤلفة عن عميد الأدب العربى[٦] . وسوف لا نهتم فى هذه الدراسة بمقارنة شاملة بين نصى الزوجتين ؛ بل يكفينا أن نقول إن « الجنوبى » يختلف عن « معك » من وجوه . الاختلاف الأول ، وهو الأكثر سطحية ، أن نص سوزان طه حسين مكتوب باللغة الفرنسية أصلاً ثم ترجم إلى اللغة العربية . فإلى حد ما ، إذن ، نستطيع أن نقول إن النص يضع نفسه فى إطار تراث الأدب الفرنسى ؛ وهذا بالرغم من أن موضوع « معك » أديب عربى عظيم . لكن هذا الاختلاف بين الكتابين ــ من وجهة نظر النوع الأدبى أو بناء النص ــ هو الأقل أهمية . لقد كان من الواجب على سوزان طه حسين ، عندما قررت أن تكتب مذكرات عن زوجها الكاتب ، أن تواجه اختيارات وقرارات أساسية ، ترتبط بالعلاقة بين نفسها بوصفها الكاتبة ، وزوجها بوصفه المكتوب عنه . وقد واجهت عبلة الروينى ، بطبيعة الحال ، هذه المسائل نفسها .

ونستطيع أن نشير أيضا إلى اختلاف آخر بين النصين من خلال عنوانى الكتابين ؛ فعنوان « معك » يدل على وجود شخصية أخرى تتعامل مع موضوع الكتاب ؛ وهذا يتضح من خلال حرف الجر « مع » وضمير المخاطب . ونلاحظ الظاهرة نفسها فى العنوان الفرنسى « Avec Toi »[٧] . وكما أوضح إميل بنفينيست (Emile Benveniste) فإن وجود ضمير المخاطب (هنا من خلال الـ « ك ») يخلق نوعاً من العلاقة المتبادلة مع الضمير « أنا » (أو المتكلم النحوى) ، حتى إن لم يكن هذا الضمير الأخير موجوداً فى النص بشكل واضح[٨] . وهذا يعنى أن الصوت الروائى « أنا » (وهو صوت زوجة البطل) موجود حتى فى عنوان الكتاب بسبب الـ « ك » . ونحن بذلك نواجه ، إلى حد ما ، شخصيتين فى عنوان الكتاب ، هما بطل النص وراويته . وبالإضافة إلى ذلك فإن حرف الجر « مع » يدل على نوع من الارتباط بين الشخصيتين . ومن ثم فإن الشخصيتين المرتبطتين ، وهما الزوجان ، موجودتان ضمنيا فى عنوان الكتاب نفسه . ويدل الـ « أنت » (ضمير المخاطب) فى العنوان ، بداهة ، على شخصية مخاطبة . ويشير هذا الضمير فيما هو مألوف إلى القارىء ؛ لكنه من الواضح أنه فى هذا الحال يدل على موضوع الكتاب ، طه حسين . ومن ثم فإننا نصبح ، على وجه التقريب ، مستمعين لحوار بين سوزان طه حسين وزوجها الراحل . ويمتلك عنوان النص أهمية كبيرة للغاية ؛ لأنه ــ كما أثبته الأديب والناقد الفرنسى ألان روب جرييه (Alain Robbe—Grillet) يمثل بداية النص الحقيقية ؛ إذ تكون كلمات العنوان هى الكلمات الأولى التى يقرؤها أى قارىء للنص[٩] . ومن ثم يؤثر العنوان على توقعات القارىء لطبيعة النص .

ووجود الشخصيتين ، أى البطل والراوية ، فى « معك » مهم أيضا ؛ لأننا نصادفه فى الصفحة الأولى من الكتاب (وفى عدة أماكن أخرى من النص) ؛ فبعد فقرتين مقتبستين فى بداية النص (الأولى من الكتاب المقدس ، والثانية لنزار قبانى) ، نجد كلمات البطل قائلا : « إننا لا نحيا لنكون سعداء » . ويلى هذه الجملة مباشرة رد فعل الراوية : « عندما قلت لى هذه الكلمات فى عام ١٩٣٤ أصابنى الذهول »[١٠] .

ونستطيع أن نستخرج من هذه البداية النصية نقاطا عدة . أولا ؛ أن أولى كلمات النص منسوبة إلى البطل ؛ فالبطل إذن يملك صوتاً فعالاً فى النص ، أو ، بعبارة أخرى ، يمتلك وجوداً لا يشكل مجرد موضوع للكتاب ، بل يظهر كذلك بوصفه متكلماً فعالاً فيه . وثانياً ؛ تحفل الجملة التالية فى النص بالمعانى ؛ إذ إنها تدل أيضا على علاقة الشخصيتين التى قد أوضحناها فى تحليلنا للعنوان . وبذلك يدفع نص « معك » بطله إلى أمام ، حيث يصبح صوتاً مهماً فى النص .

وعنوان الكتاب الثانى ــ أى « الجنوبى : أمل دنقل » ــ لا يشير إلا إلى شىء واحد هو الشاعر ، موضوع الكتاب . ومن ثم نتوهم نحن القراء أننا بإزاء شخصية واحدة مستقلة،هى شخصية الشاعر أمل دنقل . وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا العنوان ــ الذى لا يمتلك أى إشارة واضحة إلى شخصية أخرى[١١] ــ يدل على أن النص سوف يهتم بتقديم موضوعى لبطله . ويغذى نص عبلة الروينى هذا التوهم ، حيث يبدأ الكتاب بقطعة نصية ليوسف إدريس ، تلعب دور الرثاء لأمل . ويلى هذه القطعة ذلك العنوان الغامض : « البديل عن الانتحار » ، فى حين يبدأ الفصل الأول على النحو التالى :

« تأخذ محاولة العثور على مدخل حقيقى لشخصية أمل شكل الصعوبة حين نصطدم فيه بعالم متناقض تماماً ، يعكس ثنائية حادة كل من طرفيها يدمر الآخر »[١٢] .

ويقود هذا أولاً إلى الظن بأن الكتاب عن الشخصية ؛ أمل دنقل . حتى الراوية نفسها تبدو كأنها تحاول أن تقدم إلينا الرؤية الصحيحة والموضوعية لهذه الشخصية . ولكننا سوف نثبت من خلال تحليلنا لكتاب « الجنوبى » أن هذه الموضوعية ليست إلا حيلة أدبية تساعد على خلق التوتر النصى الذى يسهم فى جاذبية الكتاب ؛ إذ إن النص يتركز لا على شخصية أمل دنقل وحسب ، بل على شخصية عبلة الروينى أيضا .

والواقع أن العلاقة بين الزوج والزوجة فى « الجنوبى » أهم من العلاقة نفسها فى « معك » . وينشأ الاختلاف بينهما من أن هذه العلاقة قائمة فى بداية نص « معك » ، ومن ثم يعالجها النص آنياً (synchronically) ، فى حين يعالجها نص الجنوبى زمانياً (diachronically) . إن أهم موضوعات كتاب عبلة الروينى هو تكوين الزوجين . والواقع أن كثيراً من العبارات المستخدمة فى جملة النص الأولى تنطبق بشكل أفضل على أمل وعبلة . والـ « ثنائية » فى الكتاب بأكمله ، والـ « عالم » الـ « متناقض » هما فى الحقيقة للشخصيتين وليس لأمل وحسب . حتى الضمير « نحن » المستتر الذى يدل فى هذه الحال على المؤلفة ، يعرض لنا شخصيتين ، أو لأقل ــ بعبارة أخرى ــ إن قطعة البداية التى تتركز حرفياً على شخصية واحدة ، تنذر بالثنائية التى سوف تسود الكتاب بأكمله .

وهنا لابد أن نتساءل : هل من المشروع أن نعالج هذا النوع من المذكرات كما نعالج أى نص أدبى آخر ؟ أليس من المحتمل أن الحوادث الحقيقية تقيد المؤلف ؟ وألسنا ــ حقاً ــ أمام نص بسيط يقدم جزءاً من قصة حياة قد لا يمتلك أهمية إلا من منظور السيرة فحسب ؟ لكن الملاحظات السابقة،والمقارنة بين نص سوزان طه حسين ونص عبلة الروينى قد أوضحتا أن المذكرات ، بما هى نوع أدبى ، لا تحرر المؤلف من الاختيارات الماثلة أمام مؤلف أى نص أدبى آخر . إن النص الأدبى

الواعى بذاته ـ كنص عبلة الروينى ـ يتضمن اختيارات أدبية فى تطور الحبكة وتقديم الشخصيات وأنواع الرواية والصور الأدبية ، إلى آخره .

وثمة عناصر تنبهنا إلى كون نص « الجنوبى » عملاً فنياً وأدبياً . ومن أهم الأمثلة على ذلك مفارقات زمنية (anachronisms) ؛ بمعنى أن النص يقدم إلينا حوادث فى مكان ما فى أثناء تطور السرد . ومن الواضح أن هذا المكان غير مناسب للوقت الحقيقى الذى وقعت فيه هذه الأحداث . وقد أشار الناقد الفرنسى جيرار جينيت (Gerard Genette) إلى هذه الظواهر الأساسية النصية عندما وضع فرقا بين القصة (histoire) ـ وهى مجموعة الأحداث وترتيبها كما حصلت ، أو كما كان فى إمكانها أن تحصل ـ والسرد (récit) ؛ وهو الترتيب النصى للأحداث كما تظهر فى النص . ومن الواضح أنه ليس من الواجب أن يوافق السرد القصة ، والعكس صحيح[١٣] . إننا نقرأ ـ على سبيل المثال ـ فى الفصل الرابع من كتاب عبلة الروينى مرثية فاروق شوشة لأمل دنقل[١٤] . ولم تكتب هذه المرثية بطبيعة الحال فى ذلك الوقت ، بل بعد وفاة الشاعر أمل دنقل ، التى تمثل فى حد ذاتها نهاية الكتاب .

وليس من الواجب أن تشير هذه المفارقات الزمنية فى النص إلى أحداث سوف تقع فى المستقبل ، بل من الممكن أن تشير أيضا إلى أحداث قد وقعت فى الماضى بالنسبة للقصة (بمعنى جينيت) . إننا نقرأ ، على سبيل المثال ، عن تحليل الدم الذى يحدد نوع السرطان . وحينذاك يقدم إلينا السرد تفسير الطبيب لعملية الجراحة الأولى لمرض التراتوما[١٥] . ويمثل هذا ، بطبيعة الحال ، مفارقة زمنية لأنه قد حدث فى الماضى بالنسبة للقصة ، لأن تحليل الدم هذا قد وقع بعد الجراحة الأولى . ونستطيع ، حقاً ، أن نشير إلى أمثلة أخرى من هذه المفارقات الزمنية ؛ لكنه يكفينا أن ندل على وجودها فى النص . ويثبت وجودها ـ من ثم ـ طبيعة النص المركبة . وتحول هذه الظواهر النصية القارىء عن الظن بأن النص يقدم صورة مباشرة لأمل دنقل ، وفى الوقت نفسه تجعل القارىء واعياً بطبيعة النص الأدبية .

وينقسم كتاب « الجنوبى » إلى ثلاثة أجزاء . ويتكون الجزء الأول من فصل شبه تمهيدى عن الشاعر ، ومن ثم يتناول قصة لقاء الراوية به ، وتطور العلاقة بينهما ، وكذلك علاقات الشاعر مع أصدقاء آخرين ، فى حين يعالج الجزء الثانى من الكتاب موضوع الزواج وعلاقة الشخصيتين فى البيت وخارج البيت . ونقرأ أيضاً فى هذا الجزء عن أهمية الشعر ، وعن زيارة الراوية للصعيد ، وعن الحوادث التى أدت إلى وفاة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور . والجزء الثالث ـ والأخير ـ من كتاب « الجنوبى » يعالج تجربة السرطان ووفاة بطل النص ، أمل دنقل .

يحتوى الجزء الأول من كتاب « الجنوبى » على ستة فصول . ويؤدى الفصل الأول من هذه الستة وظيفة المقدمة للكتاب بكامله ، فى حين تقدم الفصول الخمسة التالية الجزء الأول من السرد . وبما أن الجزء الثانى والجزء الثالث يشتملان أيضاً على خمسة فصول ، فإن النص يمتلك بذلك تنظيماً واضحاً ، بل كلاسيكياً .

فكتاب عبلة الروينى يتركز على قصة رجل وامرأة وتكوين زواجهما والنهاية المأسوية للزوج . لكن القصة هنا ليست عادية ، حيث يعالج النص حبكتها لكى تصبح جديدة ومجازية . ومن ثم فإن نص « الجنوبى » يقلب ، كما سنرى ، توقعات القارىء من مثل هذا النوع من الحبكة .

لنبتدىء التحليل بالجزء الأول من الكتاب ، وهو ـ كما قلنا ـ الجزء الذى يتناول اللقاء وبداية العلاقة بين البطل والراوية . ولكى نفهم نص عبلة الروينى فهماً جيداً ، يجب علينا أن نتساءل عن القوانين التقليدية الاجتماعية التى تحكم لقاء رجل وامرأة . ومن الواضح فى هذه الحال أن الرجل عادة يلعب الدور الأكثر فعالية . لكن عندما يقدم « الجنوبى » اللقاء وبداية العلاقة بين الشاعر والراوية نلاحظ أن هذه الأدوار التقليدية قد انقلبت ؛ فالفصل الثانى ، الذى يعالج بداية المسألة ، يأتى بعنوان : « البحث عن المحارب الفرعونى » . وثمة نقاط تظهر بوضوح من هذا العنوان المعقد . أولاً ؛ يتضح أن الشخصية التى تجرى البحث هى الراوية نفسها ، فى حين أن المحارب الذى يجرى البحث عنه هو البطل . لكن كيف يجرى هذا البحث ؟ كما يفسره النص فإن الراوية تبحث عن أمل دنقل فى مقهى « ريش » لكى تجرى حديثاً معه . وهكذا يصبح أمل دنقل عندئذ هو الشخصية التى يجرى البحث عنها ، أو يصبح ـ بعبارة أخرى ـ قوة غير فعالة فى لعبة اللقاء . فالمحارب فى العنوان هو سطحياً أمل دنقل (الذى نعرف أنه محمد أمل فهيم محارب دنقل ، فى بطاقته الشخصية)[١٦] . لكن الشخصية التى تحارب حقاً فى هذا الفصل هى عبلة (أصبحت عبلة « عنتر ») . ونحن نفهم منذ أول هذا الفصل ـ على سبيل المثال ـ أن إجراء الحوار مع أمل دنقل لم يكن شيئاً سهلاً على الإطلاق . وتقول الراوية نفسها إنها فكرت « فى كسر كل الإشارات الحمراء والخضراء والصفراء » عندما قررت أن تكتب عنه[١٧] . إن الطريق الذى سلكته إلى لقائه كان طريقاً ثورياً وغير تقليدى . وبالرغم من أنه قيل لها أيضاً إن نشر الحوار سوف يكون صعباً ، تغلبت على كل الصعوبات ونجحت فى نشره فى جريدة « الأخبار » .

ونحن فى هذا الفصل إذن أمام قوتين متعادلتين ، هما أمل دنقل وعبلة الروينى . لكن بالإضافة إلى أن القوتين متعادلتان فهما أيضاً متعاكستان . فالراوية تقول (ـ على سبيل المثال ـ إنها كانت تبحث عن أمل فى « الزمان »[١٨] الذى تعرفه هى ، وهو الصباح . أما أمل فهو كائن لا يظهر فى الصباح بل فى المساء . ومن ثم فقد تركت له رسالة واتصل هو بها فى الصباح ، وتم اللقاء فى المساء ، بمعنى أن كلا منهما خرج عن عاداته الشخصية لكى يتم هذا اللقاء التاريخى بينهما .

ولكى نفهم مسألة وجود القوتين فى النص ، علينا أن نتساءل عن ظهور ضمير المتكلم لأول مرة فى الكتاب ، أو ـ بعبارة أخرى ـ كيف تدخل الراوية النص لأول مرة بوصفها شخصية ؟ ويبتدىء النص ، كما لاحظنا آنفاً ، بالضمير « نحن » ، لكن هذا الـ « نحن » هو للمؤلفة . وعندما يظهر المتكلم النحوى للمرة الثانية ، فهو الـ « أنا » للشخصية .

ففى الفصل التمهيدى من الجزء الأول من الكتاب ، يقدم لنا النص شخصية أمل فى شكل تعريف لهذه الشخصية المعقدة : إنه مثلاً « فوضوى » و « استعراضى » و « صخرى » ، إلى آخره[١٩] . وتدخل الـ « أنا » لأول مرة مع الكلام التالى : « يحب إلى درجة أن يمسح دموعى فى لحظات الشجار العنيف ، وأنا أمزق ثيابه

وأمزقه »(٢٠) . وتبين لنا هذه الجملة بوضوح علاقة القوتين ــ أى أمل وعبلة ــ فى النص ؛ فهو يمسح دموعها ، فى حين تمزق هى ثيابه وتمزقه أيضا . والذى يدور بينهما هو « الشجار العنيف » . فدخول الراوية بوصفها شخصية لأول مرة فى النص يدل أولاً على شخصيتها القوية الفعالة ، وثانياً على نوعية العلاقة بين الاثنين ، وهى الشجار العنيف .

وتأخذ المساواة بين الشخصيتين أهمية عميقة ، لا على المستوى الكلامى للنص فحسب ، ولكن على مستوى بنائه العميق كذلك . ونحن نلاحظ هذا من خلال دور الكتابة فى النص . ومن الواضح هنا أن أمل دنقل شاعر مشهور ، تلعب الكتابة دوراً أساسياً فى تعريفه الشخصى . وإن دوره بوصفه شاعراً يقود الصحفية الراوية إلى إجراء الحوار معه ، ذلك الحوار الذى قلب الأدوار حقاً . إن الراوية صحفية ، بمعنى أنها كاتبة . ويقربها دورها بوصفها صحفية/كاتبة من دور بطل النص بوصفه شاعراً/كاتباً ، فتصبح كاتبة بحكم حقها الشخصى بعد إتمام طقس العبور هذا . ويسمح لها دورها بوصفها كاتبة بأن تجاوز الدور التقليدى النسائى فى لقائهما ، ولكنه يحقق وظيفة إضافية ، إذ يضيف إلى الشخصية التى تمتلك عادة دور الكاتب الفعال دور المكتوب عنه غير الفعال . ويسمح هذا الدور الفعال ، الذى يتضمن ــ كما قيل لنا ــ التغلب على مصاعب جادة للصحفية الراوية ، بأن تكتب الكتاب نفسه الذى بين أيدينا . وبما أن هذا الكتاب يمثل شهادة للشاعر أمل دنقل بعد وفاته ، فهو أيضاً يمثل طريقة الراوية لتوديع هذا الشاعر . وهكذا إذن تبدأ علاقتها به بالكتابة ، كما تنتهى بالكتابة . أو ، بعبارة أخرى ، تبتدىء هذه العلاقة بأمل المكتوب عنه وتنتهى بأمل المكتوب عنه أيضا .

كان على الراوية أن تقبض على دور الكاتبة فى البداية ، لأنها ــ إلى حد ما ــ لم تمتلك هذا الدور فى الأصل . لكن هذا لا يعنى أن عبلة الراوية تسيطر سيطرة تامة على الدور الروائى أو أن الكتابة أصبحت ــ على وجه الحصر ــ أداتها . ويقوم « الجنوبى » بشكل عام بتقسيم دور الكاتب بين الشخصيتين . وتستمر عبلة فى الكتابة راوية ، ويشترك أمل فى الكتابة أولاً من خلال حياته شاعراً ، وثانياً لأن النص كثيراً ما يعالج شعره .

ولكن أمل يشترك فى الكتابة بطريقة أخرى ، من خلال وسيلة أدبية تنبه إلى مفهوم الكتابة فى حد ذاته ، وهى التناص (Intertextuality) ، حيث تستغل الراوية نصوصاً لمؤلفين آخرين داخل نصها الخاص . وتشتمل معظم هذه النصوص على أبيات شعر ، أغلبها لأمل دنقل . وتلعب هذه الأبيات أدواراً معينة فى نص « الجنوبى » ، فتستطيع ــ على سبيل المثال ــ أن تكرر النص أو أن توضحه(٢١) . وأحياناً نجد أبياتاً تعلق على ما حدث(٢٢) . وفى وسعنا أن نقول بشكل عام إن أبيات أمل دنقل تمنحه صوتاً فى النص ، فيصبح عندئذ شخصية ذات وجودين : وجوده السردى بطلاً فى الحبكة ، ووجوده شاعراً من خلال عملية الكتابة والتناص ، وبوصفه صوتاً فعالاً فى النص .

ولكن التناص قائم فى النص فى شكل غير شكل الشعر المدخل . ويلعب أمل دنقل فى هذه الحال أيضاً دوراً مهماً وفعالاً . وهذا الشكل يتكون من النصوص التى تقدم الأجزاء الثلاثة من الكتاب ؛ فنحن نصادف قبل الجزء الأول نصاً ليوسف إدريس ، فى حين نقرأ قبل الجزء الثانى شعراً لأمل دنقل ، وقبل الجزء الثالث كلمات لأحمد عبد المعطى حجازى(٢٣) . وهذه النصوص ــ بوصفها مقدمات ــ تؤثر على القارىء ؛ إذ تلعب كل واحدة منها دور السلطة على الجزء الذى يليها . ولكن أهم من ذلك أن وجود نص أمل دنقل بين هذه النصوص الثلاثة يدل على دور مهم لأمل فى النص ؛ أعنى أمل دنقل بطل « الجنوبى » . لكن وجود شعره فى مكانه التمهيدى للجزء الثانى يخرجه إلى حد ما عن هذا الدور ، ويحوله إلى سلطة نصية تحكم على النص من خارج النص . ومن ثم يصبح أمل فى داخل السرد بوصفه موضوعاً ، ولكنه يظل فى خارجه بوصفه كاتباً . وبما أن هذه النصوص التمهيدية تقف خارج السرد وتحكم عليه ، فإن أمل الكاتب يستبقى لنفسه لا مجرد نوع من التحرر من الراوية عبلة فحسب ، بل دوراً فعالاً يعادل دورها هى نفسها .

وإذا كان الجزء الأول من « الجنوبى » فى غاية الأهمية بالنسبة لانقلاب الأدوار التقليدية للرجل والمرأة ، فإن الجزء الثانى يهتم كذلك بمعان مشابهة . فنحن نلاحظ فى هذا الجزء أيضاً دور الراوية المتمرد . وعلى سبيل المثال ، عندما اقترح عليها أمل أن ترتدى اللبس الأسود « كأى امرأة صعيدية » عند زيارتهما لعمدة القرية فى الصعيد ، أجابت : « مستحيل » . وذهبا « إلى منزل العمدة » وهى ترتدى « بنطلوناً وبلوزة طويلة »(٢٤) . وهكذا ما تزال العلاقات إذن فى هذا الجزء مبنية على وجود القوتين المستقلتين ، اللتين لاحظناهما فى الجزء الأول . هذا بالرغم من زواج البطل والراوية .

ولكننا نلاحظ فى الجزء الثالث من النص تغييراً أساسياً فى علاقة القوتين الرئيسيتين . والعنصر الذى يحقق هذا التغيير هو السرطان الذى أصاب الشاعر . إن السرطان ــ حقاً ــ يقود إلى اندماج الشخصيتين وإكمال الزواج . ويتكون هذا الجزء من عناصر تقوية روابط الزواج من خلال السرطان .

عندما تتكلم الراوية عن الزواج فى الجزء الثانى من النص ، تقول : « خرجنا على أشكال الزواج التقليدية حين صار الشارع بيتنا ، نقضى فيه أكثر مما نقضيه داخل المنزل »(٢٥) . وكان العثور على منزل أمراً فى غاية الصعوبة حقاً ؛ إذ كانا يتنقلان على الدوام « من شقة مفروشة إلى أخرى »(٢٦) .

لكن السرطان يغير هذا الوضع ؛ إذ أصبحت الغرفة رقم (٨) فى معهد السرطان « منذ اليوم الأول سكننا الدائم »(٢٧) . وهذا يعنى أن السرطان هو العنصر الذى أكد وجودهما فى سكن مستمر . وتجاوز أهمية هذا المسكن دوره من حيث هو مكان للسكن ؛ إذ تصبح الغرفة رقم (٨) ــ ومن ثم السرطان الذى يسبب وجودهما فى هذه الغرفة ــ مصير الزوجين .

« كانت الغرفة رقم (٨) بالدور السابع على موعد معنا ، أو لعلنا كنا نحن الذين على موعد معها »(٢٨) .

وهكذا يلعب السرطان ، كما يبدو ، دوراً مهماً فى زواج الراوية والبطل ؛ إذ يسمح لهما بإكمال هذا الزواج . ولكن السرطان فى دوره المكمل للزواج يجاوز هذا لكى يصبح ــ نصياً ــ طفل الزواج . يظهر السرطان « بالتحديد بعد مضى ٩ أشهر على زواجنا . . ورم صغير فى

جسد أمل ، يتزايد يوماً بعد الآخر »[٢٩] . وبما أن تسعة أشهر هي مدة الحمل للولادة ، فإن السرطان يصبح نصياً طفل هذا الزواج . ويتزايد حجم هذا السرطان فى جسد المريض كما يتزايد حجم الجنين فى بطن الأم . وهذه الصورة الأدبية تأتلف مع قول الناقدة الكبيرة سوزان سونتاج (Susan Sontag) فى كتابها عن صورة السرطان فى الأدب عندما تصفه بأنه « حمل شيطانى »[٣٠] . ولا يمتلك هذا الزواج ، بطبيعة الحال ، طفلاً طبيعياً أو حملاً . وبما أن الزوج قد توفى ، فإن الزواج لا يستطيع حقاً أن ينجب أطفالاً . وتقوى هذه الظواهر الإحساس بأن السرطان هو الطفل الحقيقى لهذين الزوجين . لكن الشخصية الحامل فى نص عبلة الروينى هو الرجل ؛ وهذا يوافق الانقلاب فى الأدوار الذى قد لاحظناه فى أثناء تحليلنا للجزء الأول من الكتاب .

هذا من جهة . ومن جهة أخرى فإن تقديم الرجل فى شخصية الحامل يقود إلى تصور نوع من الاندماج أو التماثل بين الراوية والبطل ؛ فالواضح أن البطل هو المريض ، لكن الراوية تبدأ أيضا فى أن تلعب هذا الدور إلى حد ما ، أو أننا — بالأحرى — نلاحظ التباساً فى دورها فى النص . فبعد أن أعلن الطبيب أن أمل مصاب بالتراتوما ، كانت الأسابيع الأولى صعبة جداً . وتقول الراوية : « شاهدنى الطبيب بعدها ضاحكة . . فشكر أمل لأنه مرافق جيد للمريضة التى هى أنا »[٣١] . هذا المثال مهم جداً ؛ لأنه يثبت بشكل واضح أن الراوية تصبح المريضة أيضاً ، وأن دورى الشخصيتين فى النص قد اندمجا .

ونستطيع أن نلاحظ الظاهرة نفسها عندما يسأل البطل الراوية : « ما الذى تفعلينه بعد موتى ؟ » وتجيب : « لا شىء ، مثلما تفعله أنت بعد موتى »[٣٢] . ويدل هذا الجواب على أن الراوية تحل محل البطل نصيا ؛ فالحقيقة أنها لا تجيب عن السؤال بالطريقة المتوقعة ، بل تجيب عنه وهى تستخدم الكلمات التى يستخدمها البطل فى السؤال . وعندما نأخذ السؤال والجواب ونفحصهما فى دقة ، فإننا نلاحظ أنهما مركبان نحوياً على الطريق نفسه : موت البطل فى السؤال يعادل موت الراوية فى الجواب ، و « تفعلينه » فى السؤال تعادل « تفعله » فى الجواب ، إلى آخره . ومعنى هذا أن الاندماج الذى قد أشرنا إليه قائم حتى فى الحوار فى النص .

واندماج الشخصيتين هذا يبدو كأنه محور الجزء الثالث من الكتاب ، كما أن وجود القوتين فى الجزء الأول والجزء الثانى يمثل المحور فى هذين الجزئين . وعندما حللنا ظهور الراوية بوصفها شخصية لأول مرة ، قلنا إن دخولها فى النص أشار إلى العلاقة بينها وبين البطل . لكن ماذا عن الإشارة الأخيرة للراوية فى النص ؟ إننا نقرأ فى الصفحة الأخيرة من الفصل الأخير[٣٣] :

« كان وجهه هادئاً وهم يغلقون عينيه .
وكان هدوئى مستحيلاً وأنا أفتح عينى »[٣٤] .

ونلاحظ من هذا المثال لا مجرد وجود الشخصيتين بل تماثلهما فى الوقت نفسه ، وهذا من خلال استخدام التركيب النحوى نفسه ، والكلمات نفسها . وقد لاحظنا ظاهرة مماثلة فى الموضع السابق مع السؤال والجواب . لكن الاستخدام هنا يختلف إلى حد ما ؛ لأن الجملة الثانية التى تعالج حال الراوية تبتدىء بكلمة « هدوئى » ، المأخوذة من الجملة الأولى ، التى تصف حال البطل عند موته . ومن ثم تصبح حالة البطل وحالة الراوية مرتبطتين . ولكن هذا الارتباط ليس اندماجاً ؛ إنه شىء يحل محل شىء آخر ؛ فعندما يغلقون عينيه ، تفتح عينيها ؛ أى أن بصر أحدهما يحل محل بصر الثانى الذى انتهى .

وهذان السطران مهمان لسبب آخر ؛ فهما — مع السطرين التاليين — يمثلان آخر نص الكتاب . والشىء الذى يلفت نظرنا فى هذه السطور هو أنها ليست مكتوبة كالنثر العادى ، بل تظهر تقريباً كأنها شعر ، أو — على الأقل — كأنها شعر منثور . إن الراوية أصبحت فى الواقع شاعرة ، وحلت محل البطل/الشاعر فى آخر النص .

ويتكون السطران الأخيران فى النص من رد فعل السرطان ورد فعل الموت :

« وحده السرطان كان يصرخ
وحده الموت كان يبكى قسوته »[٣٥] .

وهذا المثال يدل على تصوير السرطان فى النص . والواقع أن المرض يصبح أيضا شخصية مستقلة فى النص لها صوت . ومن خلال هذا يقوم النص بتجسيد المرض . ومن الواجب ألا نندهش من رد فعل السرطان ؛ إذ قالت لنا الراوية من قبل إن السرطان صديقها[٣٦] . وإذن فموت البطل يمثل — إلى حد ما — نوعاً من الفقدان للمرض أيضاً . وكان السرطان ، فى مكان آخر ، قرشاً التهم السمكة النادرة[٣٧] ، التى هى أمل . وبذلك تضع هذه الصورة الأدبية السرطان وأمل فى طبقة واحدة من المخلوقات .

وكما قلنا آنفاً ، فإن وظيفة السرطان الأولى كانت إكمال الزواج . لكن السرطان يصبح — بطريقة تربطه مباشرة بهذا الإكمال — طفل هذا الزواج . ويوافق الإنجاب على مستوى الحبكة تجسيد السرطان على مستوى الصور الأدبية . ونلاحظ أيضا تجسيد الموت فى السطر الأخير . ولكن هذا التجسيد مألوف وقديم كملك الموت نفسه .

وهذا الكتاب ، الذى يدور حول الثنائيات ، ينتهى بثنائية ؛ فليس من باب الصدفة أن الشخصيتين المجازيتين — اللتين ينتهى بهما الكتاب — تمثلان شخصية تقليدية وشخصية حديثة .

الهوامش

(١) عبلة الروينى « الجنوبى » (القاهرة : مكتبة مدبولى ، ١٩٨٥) .

(٢) Philippe Lejeune, **Le pacte autobiographique** (Paris: Editions du Seuil, 1975), ص ١٤

(٣) لمفهوم الميثاق ، خصوصاً فى المذكرات الشخصية ، انظر ، على سبيل المثال ، Lejeune, **Pacte**, ص ١٣ - ٤٦

Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis), " in **Poetique**, 56 (1983), ص ٤١٦ - ٤٣٤

(٤) ثروث أباظة « طه حسين : ذكريات » (بيروت : دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٧٥) .
(٥) عبد الغفار مكاوى ، « بكائية إلى صلاح عبد الصبور » (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢) .
(٦) سوزان طه حسين ؛ « معك » ، ترجمة بدر الدين عرودكى ، راجعها محمود أمين العالم ، الطبعة الثانية (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢) .
(٧) للعنوان الفرنسى ، انظر ، Pierre Cachia, "Introduction," in Taha Hussein, **An Egyptian Childhood,** trans. E. H. Paxton (London: Heinemann, 1981).
(٨) انظر ،
Emile Benveniste, "La nature des pronoms, "in Emile Benveniste, **Problèmes de Linguistique générale,** 1 (Paris: Gallimard, 1966),
ص ٢٥٢ – ٢٥٧ .
(٩) Colloque de Cerisy: **Robbe—Grillet: Analyse, Théorie,** (Paris : Union Générale d'Editions, 1967). Vol. I, ص ١٦٥
(١٠) سوزان طه حسين « معك » ، ص ٥ – ٦ .
(١١) هذا تلميح فى غاية الرقة ؛ إذ إن كلمة « الجنوبى » تدل ضمنا على وجود ناس من المناطق المصرية الأخرى .
(١٢) عبلة الروينى ، « الجنوبى » ، ص ٥٠ .
(١٣)
Gérard Genette, **Figures III** (Paris: Editions du Seuil, 1972).
ص ٧٢ .
(١٤) عبلة الروينى ، « الجنوبى » ، ص ٤٩ .
(١٥) نفسه ، ص ١٥٧ – ١٥٨ .
(١٦) نفسه ، ص ٢٢ .
(١٧) نفسه ، ص ١٧ .
(١٨) نفسه ، ص ١٨ .
(١٩) نفسه ، ص ٥ .
(٢٠) نفسه ص ٩ .
(٢١) انظر ، على سبيل المثال ، عبلة الروينى ، « الجنوبى » ، ص ٨٨ ، ٧٦ .
(٢٢) انظر ، على سبيل المثال ، عبلة الروينى ، « الجنوبى » ، ص ١٦٦ .
(٢٣) نفسه ، ص ٣ ، ٧٣ ، ١٤١ .
(٢٤) نفسه ، ص ١٢٩ – ١٣٠ .
(٢٥) نفسه ص ٨٥ .
(٢٦) نفسه ، ص ١١٠ .
(٢٧) نفسه ، ١٥٣ .
(٢٨) نفسه ، ص ١٥٣ .
(٢٩) نفسه ، ص ١٤٥ .
(٣٠) Susan Sontag, **Illness as Metaphor** (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1978). ص ١٤
(٣١) عبلة الروينى ، « الجنوبى » ص ١٦٠ .
(٣٢) نفسه ، ص ١٨٣ .
(٣٣) ونحن نتكلم هنا عن نص المذكرات نفسها وليس عن « ملحق مسودات القصائد » (عبلة الروينى ؛ « الجنوبى » ص ١٩٣ – ٢١٦) التى تلى المذكرات فى الكتاب المطبوع .
(٣٤) عبلة الروينى « الجنوبى » ص ١٩١ .
(٣٥) نفسه ، ص ١٩١ .
(٣٦) نفسه ، ص ١٦٠ .
(٣٧) نفسه ، ص ١٤٣ .

سوريا
المجمع العلمي العربي
العدد رقم 2
1 أبريل 1950

البلاغة بين اللفظ والمعنى

— ٤ —

رأي عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧٤

« من كتابيه دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة »

ألف عبد القاهر الجرجاني كتابه دلائل الاعجاز لينصر فيه فكرة دينية اسلامية هي فكرة اعجاز القرآن ويدل على ذلك عنوان الكتاب نفسه . ويظهر أن الجدال كان محتدماً في عصره حول هذه الفكرة ، ولما كان عبد القاهر مسلماً صادقاً فقد رأى ضرورة وضع كتاب مفصل للدفاع عنها لما رآه من قصور الكتب التي ألفت قبله عن نصرتها ولقطع حجة مخالفيها . وقد رأى أن النظريتين الرئيسيتين في الاعجاز اللتين كانتا سائدتين في عصره : نظرية أن الاعجاز في اللفظ ، ونظرية أنه في المعنى ، غير كافيتين في تأييدها ويمكن نقضها لأن المعاني العامة مشتركة بين الناس جميعاً ، ولأن كتب الفلسفة والأدب كانت قد بلغت شأواً عظيماً في الاحتواء على المعاني القيِّمة العميقة ، ولأن كثيراً من الأدباء بلغوا في إنشاء الكلام مبلغاً عظيماً من الفصاحة والبلاغة اللتين تظهران بصورة خاصة في صناعة الألفاظ وموسيقى الجمل والفواصل ، ولأنَّ منهم من قلَّد أسلوب القرآن في الفواصل والازدواج . ولهذا خشي على فكرة إعجاز القرآن أن تزول فيما اذا اعتمدت على إحداهما كما خشي عليها من يقول بأن الفصاحة تتحقق بصحة الكلام من الأخطاء النحوية وسلامة إعرابه لأن الجيل من الكلام والعاديّ يستويان حينئذ فلا يبقى للقرآن ميزة على كلام الأعراب الفصحاء ؛ ولهذا لجأ الى نظرية لا يمكن أن تُنقَض ، ويدل وضعها على عبقريته في إبطال حجج الخصوم . وذلك بأن جعل بلاغة الكلام قائمة على حسن سبكه ونظمه نظماً لا يقوم على

الألفاظ باعتبارها مفردة وسهلة النطق ، بل باعتبار مدلولاتها . فالنظم لا يراعى فيه في هذه النظرية إلا حسن ترتيب المعاني في النفس ترتيباً يساعد على إخراج المعنى اخراجاً بليغاً ؛ وما ترتيب الكلام حسب القواعد النحوية إلا صورة لهذا الترتيب النفسي للمعاني ومظهراً له ، والألفاظ ليست إلا خدما لمعانيها التي وضعت هي لأجلها . ولا يريد عبد القاهر بالنحو وقواعده حينما يطلق القول في ذلك ما نعرفه نحن من مراعاة الاعراب وما ماثله ، بل يقصد به معنى أعمق وأشمل هو في الحقيقة معنى النحو كما يجب أن يكون ، يقصد فيه القواعد التي تجعل الكلام سليماً من جهة وجميلاً بَيِّناً حسن الدلالة من جهة ثانية ؛ فعلم النحو عنده تبعاً لهذا يشمل علمي النحو والبلاغة .

وإذا سلّمنا مع عبد القاهر بهذه النظرية وجدنا أن الحكم على نظم القرآن بأنه بلغ المثل الأعلى بالنسبة لغيره من المنظوم أمر يبقى ذوقياً لا يمكن البرهان عليه ويختلف فيه المؤيدون والمعارضون ؛ فاذا استشهد عبد القاهر بآية بلغت مبلغاً رفيعاً من النظم استشهد المعارض ببيت من الشعر يراه قد بلغ النهاية من الجودة . وأما تفضيل أحدهما على الآخر فلا يمكن تقريره بالبرهان ، ويبقى الذوق الحكم الفرد على ذلك . ولكن نظرية عبد القاهر إذا لم تكن قد أدّت إلى ما كان يريده هو من أن يجعلها الحجة القاطعة التي تبهر الخصوم ولا يتطرق اليها الشك على إعجاز القرآن فهي بنفس الوقت صحيحة مسلمة لا يمكن انكارها ، لأن ابراز المعاني في حلة قشيبة لا يكون إلا بجودة النظم الذي جعله عبد القاهر تابعاً للمعاني وجعله غيره تابعاً للألفاظ ؛ على أن عبد القاهر قد نقص الألفاظ حقهـا حينما أنكر أن يكون لها في نفسها أية قيمة ، والذي حمله على ذلك هو مغالاة أنصار اللفظ في قيمته اللفظية والموسيقية . وحبذا لو أن عبد القاهر أكمل نظريته بنظرية اللفظ ونظرية المعنى السابقتين ولم يتنكر فضلها ودرس الأمثلة التي حاول بها بعض المنكرين معارضة اسلوب القرآن في الصناعة اللفظية وبرهن على قصورهم

وعدم توفيقهم ودرس كذلك المعاني في القرآن وفي غيره من الكتب القيمة التي خشي منها أن تساوي معانيها معاني القرآن وقارن بينها وبين فضل القرآن عليها في حسن مراعاة كلامه للمقامات المختلفة إلى جانب حسن تأديته للمعاني . ولكن عبد القاهر كان مشغولاً عن هذا بنصرة نظريته وجزعه على الإعجاز فأنكرهما من أساسها في دلائل الاعجاز ولكنه رجع في أسرار البلاغة فأورد نظريته الأساسية باختصار في المقدمة ثم اعترف بجانب من الفضل للفظ فقال (ص ٢ من أسرار البلاغة) : « ومن البين الجلي أن التباين في هذه الفضيلة والتباعد عنها الى ما ينافيها من الرذيلة ليس بمجرد اللفظ » .

وقال (ص ٣) « وأما رجوع الاستحسان الى اللفظ من غير شرك من المعنى فيه وكونه من أسبابه ودواعيه فلا يكاد يعدو نمطاً واحداً وهو ان تكون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم ويتداولونه في زمانهم ولا يكون وحشياً غريباً أو عامياً سخيفاً سخفه بإزالته عن موضوع اللغة وإخراجه عما فرضته من الحكم والصنعة » .

وقال (ص ٤) : « وههنا أقسام قد يتوهم في بدء الفكرة وقبل إتمام العبرة أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس الى ما يناجي فيه العقل النفس ، ولها اذا حقق النظر مرجع الى ذلك » .

على أننا نجد أنه في دلائل الاعجاز نفسه (ص ١٩٤) يعطي للألفاظ قيمة أكثر وذلك بمناسبة حملته على من يفضلون ناحية جمال المعاني العامة التي يؤلف لأجلها الكلام .

ومما هو جدير بالملاحظة أن المقصود بالمعاني حينما يقول ترتيب المعاني في النفس ليس المعاني العامة وانما المعاني الجزئية التي تدل عليها الألفاظ مفردة والمعاني الجزئية البلاغية أيضاً التي تفيدها معاني التشبيه والاستعارة وأشباهها .

ويمتاز كتاب عبد القاهر « دلائل الاعجاز » بحسن التنظيم ودورانه على فكرة

واحدة وحسن عرضها والدعاية لها ونقد مخالفاتها بعد عرضها عرضاً شاملاً والردّ عليها . ويشعر عبد القاهر نفسه بأن الحكم على جمال الكلام لا يكون بوضع القواعد ، بل بحسن التذوق وكثرة الاطلاع على الكلام الجميل وممارسته ، ويصرح بهذا في أكثر من موضع فيقول (دلائل الاعجاز ص ٥٠) : إن مزية الكلام نعرفها بادراكنا لها بالفكر والقلب لا بسماعها بالاذن وإنها تظهر بالذوق فتدرك ويصعب التعبير عنها وتعليلها . ويقول في مكان آخر إن المعرفة بأسرار البلاغة أمر لا يدركه إلا العالمون ذوو الذوق والمواهب الخاصة وما قالوه فيهـا رموز لا يدركها إلا من تذوقوا ما ذاقوه (دلائل الاعجاز ص ١٩٤) .

ونظرية عبد القاهر إذا كانت صحيحة مسلمة في أصلها من حيث فضل النظم في جمال العبارة فليست كذلك في قسمها الثاني وهو جعل الجمال الفني مقصوراً على النظم المراد به نظم المعاني فقط ، فإنها تهمل الى جانب اللفظ جانب عظم شأن الفكرة العامة وجانب العاطفة وأثرها في إنشاء الكلام وجماله . والمتتبع لشرح عبد القاهر لأمثلة الأدب الراقي التي يستشهد بها على البلاغة يلاحظ أن عبد القاهر لم يجهل هذين الجانبين وأنه أحسن فهمها وإدراك العامل النفسي العاطفي في الكلام الجميل أثناء تأليفه وأثناء تلقيه ، ولكنه لم يجعلها في صلب النظرية . أما عامل الخيال بشكله المعروف عند العرب وهو الخيال التصويري القائم على التشبيه فلم يهمله عبد القاهر وإنما أدخله في ضمن المعاني الجزئية التي تساعد على تحسين المعنى وجمال تصويره وسمي مقوّمات هذا الخيال بمعنى المعنى الذي يصور المعنى الساذج .

وكما أن النظريةَ التي أتى بها عبد القاهر لاتَبُتُّ في نظرية إعجاز القرآن فكذلك لا تفيد في جعل منشئ الكلام بليغاً وإنما هي نظرية تشرح الجمال وتصفه ؛ فإن ساعدت على تصفية ذوق الأديب بكثرة استعماله لها في نقد الكلام ودعا ذلك الى أن يحسن تأليفه ، فذلك يرجع الى كثرة الاطلاع والممارسة مما يدرك

بدونها ولا يرجع الى معرفتها لا سيما اذا كانت هذه المعرفة قاصرة عليها دون المعرفة بموسيقى الألفاظ . ويبدو لنا عبد القاهر في عرضه الحسن لهذه النظرية رجلاً قد أحسن الاطلاع على المنطق والفلسفة وذلك لحسن التنظيم والإلمام بموضوعه من جميع النواحي وحسن مدافعة الخصوم بقوة الحجة ولكنه يبرهن بنفس الوقت على قوة أدبية فائقة بما له من أسلوب جميل متين وبما يقدمه من أمثلة دل اختياره لها على حسن ذوق أدبي أصيل .

وبعد الانتهاء من هذه المقدمة التي تلخص نظرية عبد القاهر وما أراه فيها وفي كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة أتقدم فأعرض بشيء من التفصيل ما قدّمه عبد القاهر ضد خصومه في نظريتي اللفظ والمعنى من حجج وما دافع به عن نظريته من ردود وما أيدها به من براهين ، وأمهّد قبل ذلك بما كان يقصده عبد القاهر بلفظتي الفصاحة والبلاغة .

يستعمل عبد القاهر الفصاحة مرادفة للبلاغة في جل المواضع التي يذكرها فيها فيقول مثلاً (دلائل الاعجاز ص ٥٠) « لا يجوز الاستدلال من وصف اللفظ بالفصاحة دون المعنى الى أن المزية فيه » ويقول في نفس الصفحة أيضاً : « الفصاحة في ترتيب الألفاظ حسب المعاني » وواضح أن هذا ينطبق على البلاغة حسب رأيه . ويظهر رأيه في الميل الى تكافؤ اللفظين حينما يفصّل في الحديث عنها في رده على نظرية الجاحظ بأن موضع الفصاحة ، هو التلاؤم بين الحروف والتلاؤم بين الكلمات في النطق « ص ٤٥ ـ ٤٩ دلائل الاعجاز » فهو يقول : « إذا قصرنا الفصاحة على هذه الصفة لزمنا أن نخرج الفصاحة من حيّز البلاغة ومن أن تكون نظيرة لها ، وإذا فعلنا ذلك فإما أن تكون العمدة في المفاضلة بين عبارتين وهذا شنيع للجور على المعاني ، لأن ذلك لا يتعلق بتلاؤم الحروف . واذا أخذنا بالثاني وهو أن تكون وجهاً من وجوه التفاضل في العبارة لا يضرنا ذلك ونكون أخرجنا الفصاحة عن حيز البلاغة وأن تكون نظيرة لها من حيث دلالة المعنى

أو أن نجعلها اسماً مشتركاً يدل به تارة على ما يدل بالبلاغة وتارة الى سلامة اللفظ مما يثقل على اللسان وليس واحد من الأمرين بقادح فيما نحن بصدده» وهذا يطلعنا على أن اللفظتين لم تخصصا حتى عهده بمعنيها الاصطلاحيين وبقي هو يستعملها مترادفين . هذا ما يريده عبد القاهر بالفصاحة والبلاغة . أما لفظة المعنى فيطلقها حيناً على المعنى العام الذي تصاغ له العبارة ويطلقها حيناً آخر على المعنى الذي تؤديه اللفظة المفردة او معنى التشبيه المدرج في العبارة ، ويستعمل اللفظة أحياناً مضافة الى نفسها فيقول معنى المعنى للدلالة على ما ترمي اليه الاستعارة من معنى بلاغي مختبئ وراء معناها الظاهر من اطلاق لفظها . وحينما يرد على نظرية المعنى فانه لا يقصد المعاني الجزئية وانما المعنى العام الذي تصاغ له الجملة كمعنى الكرم وتشبيه الكريم بالبحر في المدح مثلاً ومعنى العدل والرحمة وما يرمي اليه الأدباء حين يقولون هذا البيت ذو معنى رائع . أما حين يذكر في نظريته ترتيب المعاني في النفس فيقصد معاني الكلمات والفقرات الجزئية ، ولهذا فليس من تناقض بين ردّه على نظرية الاعجاز القائمة على المعاني وبين تأييده نظرية النظم الذي يذكر أن الفضل فيه راجع الى المعاني . ولكن يظهر شيء من التناقض الظاهر حين يناصر نوعاً ما جانب الألفاظ أثناء حملته على نظرية المعاني التي سنراها قريباً ، ولكنه هنا يعد في جانب الألفاظ أشياء كان يجعلها في صف المعاني كالتشبيه والاستعارة مثلاً ، فالتناقض إذن ظاهري ولا يمس مفهوم نظرية النظم عنده بوجه من الوجوه . وأما اللفظ فيطلقه في الغالب على منطوق الكلمة وتأليفها من حروف وكذلك على منطوق الكلمات مجتمعة بغض النظر عن معانيها .

وبعد هذا التحديد لمعاني الألفاظ التي يستعملها نستطيع أن نعرض نظريته وردوده بدون الوقوع في التناقض فنقول : إنه في سبيل فكرة الإعجاز رد على ثلاث نظريات كانت سائدة في سرّ فصاحة الكلام . الأولى نظرية تقول إن الفصاحة في صحة الكلام من جهة التركيب النحوي (بمعناه الشائع) والنطق .

والثانية تقول إن فصاحة الكلام مرجعها الألفاظ ، والثالثة تقول إن قوام الفصاحة المعاني . وقد ردّ عبد القاهر على النظرية الأولى بسهولة . وفسادها واضح لا يستحق الردّ . ويقول بصددها (ص ٥٠ من دلائل الاعجاز) : « وتفاضل الفصاحة لا يكون بالاعراب وإلا لما تفاضل كلام العرب الذين يحسنون الاعراب بالسليقة » وقال أيضاً ما مؤداه أن الانسان عندما يفكر في معنى كلمة بصورة مفردة فذلك لمعنى نحوي ، ليجعلها في ترتيب وتركيب تؤدي به وظيفة ، ولا يمكن فصل التركيب النحوي والتفكير فيه عن التفكير في تأدية المعنى ، ومجموع الجملة يؤدي معنى عاماً لا معاني جزئية لمفرداتها قد انضم بعضها الى بعض دون أن تنصهر وتكون سبيكة واحدة ، فهي إذن عنده مثل الأقسام المختلفة في لوحة الرسم تشترك في تكوين منظر عام ولا ينتبه اليها منفردة ومنفصلة .

وأما النظرية الثالثة التي تقول إن الفصاحة في المعاني ، وقد رأينا أن من رجالها أبا عمرو الشيباني ورأينا الجاحظ يرد عليه ، فقد اضطر في الرد عليها (دلائل الاعجاز ص ١٩٤) إلى أن يعطي اللفظ قيمة لم يعطها له في غيرها ، ويوهم قوله أن يقدم ناحية اللفظ على ناحية المعنى ـ لولا ما قدمنا من ايضاح يزيل الالتباس في مقصده من المعنى هنا ـ فيقول : « واعلم أن الداء الدوي والذي أعيى أمره في هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه وأقل الاحتفال باللفظ وجعل لا يعطيه من المزيّة إن هو أعطى إلا ما فضل عن المعنى ... والعامة ومن ينظرون الى الظواهر يفضلون المعنى من حيث أنه ادب او حكمة وفيه ندورة وطرافة ، ولكن أهل البصر ينكرون هذا المذهب » ثم يذكر كلاماً للبحتري في نقد من يتصدى لنقد الشعر وهو لا يحسن تمييز الألفاظ وأن الحكم الصحيح فيه إنما يقع من مزاوليه الذين يعرفون مواضع الصعوبة في تأليفه وأسراره . ثم يذكر عبد القاهر أن العالمين بالشعر والنقاد لم يعيبوا تقديم الشعر بمعناه من حيث هو أدب وحكمة وأنه غريب نادر ، فهو أشرف مما ليس كذلك . وإنما عابوه من حيث أن من يفضل المعنى لم ينظر

إلا من ناحيته فقط ولم ينظر لنواحٍ أخرى كتصوير المعنى والألفاظ . ثم يقول (ص ١٩٦ من دلائل الاعجاز) : « ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم وسوار ، فكما أن جودة الصنع لا يحكم عليها بمادة الخاتم التي صنع منها وانما بحسن صياغته ، كذلك حينما نحكم على مقدار جودة الشعر يجب أن لا نحكم بتفضيل بيت على بيت من أجل المعنى ناظرين اليه من حيث هو شعر وكلام ، وانما من حيث هو تصوُّر أو ذكر» . ويذكر بعد ذلك ميل القدماء الى ذم من يجعلون الفضيلة في المعنى ويذكر تشدد الجاحظ في هذا السبيل وردَّه على أبي عمرو الشيباني وقد مضى ذلك في الكلام على الجاحظ . ثم يذكر أن القدماء إنما أنكروا مذهب تفضيل المعنى لأنه يبطل الاعجاز ، وذلك لأنه يبطل حينئذ أن يكون افضل في النظم والتأليف ، (وهنا أظن أنه يشارك القدماء في هذا الرأي أو ينسبه اليهم) وإذا بطل هذا الفضل تساوى الكلام المعجز وغيره . ينتقل بعد ذلك الى ما يوضح الفرق بين استعماليه للفظ والمعنى اللذين أشرت اليهما سابقاً فيقول إن العبارة تمتاز على أخرى بما يكون في معناها من تأثير لا يكون لصاحبتها وهما مقولتان في معنى واحد ـ اي لغرض واحد ـ تؤديانه ، وإنما قوة المعنى وصورته تختلفان فتحمل الواحدة ما لا تحمل الأخرى . ثم يقول إن هذا الفرق إنما يدرك بنظم الألفاظ وترتيبها ، فالتفاضل يكون إذن في اللفظ والنظم . ونظرية النظم بقيت هي هي عنده إلا أنه جعل النظم هنا في الألفاظ بينما هي عنده في حقيقة الأمر في المعاني ، إلا أنه يعطي الألفاظ هنا قوة المعاني لدلالتها عليها .

وأما النظرية التي تقول بأن البلاغة في اللفظ فالقائلون بها فئتان : فئة ترى أن الفصاحة (وهي مرادفة للبلاغة هنا) في اللفظة المفردة وفي الألفاظ مجتمعة من حيث تلاؤمها في النطق وبعدها من الغرابة والاستكراه ، وفئة تشترط أن

يكون مع فصاحة الألفاظ وتلاؤم الحروف في الكم دلالة اللفظ . وكلا الفريقين يؤيد نظريته بأن القدماء إنما وصفوا اللفظ بالفصاحة دون المعنى كما أنهم لم ينسبوا الفضل إلا اليه .

ويتلخص رد عبد القاهر على الفئة الأولى بالحجج الآتية :

١ً – نسبة الفضل الى اللفظ دون المعنى إنما هو لما في الكلام من حسن الدلالة وكمالها وتبرّجها بصورة حسنة ، وذلك باستعمال أصح الجهات لتأدية المعنى ويختار له اللفظ الذي هو أخصُّ به وأكشف عنه واحرى ان يكسبه نبلاً ويظهر فيه مزية (دلائل الاعجاز ص ٣٥) .

٢ً – لا تتفاوت الكلمات المفردة في الدلالة قبل ان تتركب وتؤدي معنى ، فلا يمكن ان يقال إن « رجل » ادل على معناه من فرس على معناه . وكذلك اللفظان المترادفان وكذلك الكلمتان بمعنى واحد في اللغتين مختلفتين . والتفاوت بدون حالة التأليف والنظم يكون من حيث الألفة والغرابة وخفة الحروف وتلاؤمها وسهولتها في النطق ، ولا تمتاز الكلمة فصيحة ، الا حين تكون منظومة – (ويلاحظ هنا تسويته بين الفصاحة والبلاغة من حيث الدلالة) – . والتلاؤم بين الألفاظ قائم في تلاؤم المعاني . وفضل الكلام ينتج من مجموع التركيب . ويضرب المثل في البلاغة بآية : « وقيلَ يا أرضُ ابلعي ماءك الخ الآية » . ويطبق ما مضى من الأقوال عليها ويظهر محاسن نظمها وجمال تأدية المعنى فيها ، ثم يقول انه ليس اللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى قيمة وأن الدليل على أن البلاغة في تلاؤم المعاني لا في الألفاظ أن اللفظة تكون جميلة في موضع ولا تكون كذلك في آخر ويلاحظ أن هذا القول الأخير سلاح ذو حدين فيقول أنصار اللفظ أن ذلك دليل أيضاً على أن تلاؤم الألفاظ من حيث هي الفاظ سبب هذا . (دلائل الاعجاز ص ٣٥ و ٣٦ و ٣٧) .

٣ً — نظم حروف الكلمة لا يرجع الى المعنى وإنما لتواليها في النطق . ولا يرجع وضعها الى العقل ، فكان يمكن لواضع اللغة أن يقول ترتبض مكان ضرب دون أن يؤدي ذلك الى فساد . أما نظم الكلم بعضها مع بعض فراجع الى انتظام المعاني في النفس وترتيبها وهو نظير النسج والحياكة . والفرق بين نظم الكلمة ونظم الكلم أن الكلمة لا يراعي فيها إلا توالي ألفاظها في النطق بينما الكلم يراعى فيه تناسق المعاني والدلالة ، فهي من حيث هي الفاظ فقط لا تستحق أن تكون على وجه دون وجه (ص ٣٨ ـ ٤٠ دلائل الاعجاز) .

٤ً — ترتب المعاني في النفس أولاً ثم ينطق بالألفاظ على حذوها ولولا ذلك لحصل التساوي في المعرفة بحسن النظم . وهذا دليل على أن المسألة راجعة للمعاني لا للألفاظ (دلائل الاعجاز ص ٤١) .

٥ً — النظم يستعان عليه بالفكر ، والفكر يهتم بالمعاني لا بالألفاظ ، فالألفاظ أوعية المعاني إذا حضر المعنى في النفس حضر اللفظ في الذهن والنطق ، ولا يقال هذه الكلمة حسنت هنا لأن لفظها كذا بل لأن معناها كذا .

٦ً — قسمة القدماء لفضيلة الكلام بين اللفظ والمعنى في قولهم معنى لطيف ولفظ شريف ، وتفخيمهم شأن الألفاظ ، وقولهم إن المعاني لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ ، لا ينهض دليلاً على أن المزية في حاقّ اللفظ فانما كان ذلك لأن ترتيب المعاني في الذهن لا يظهر إلا بترتيب الألفاظ في الكلام فهذا مظهرٌ لذلك ، فكنّوا عن حسن ذلك بهذا الظاهر من حيث انه يدل عليه فقولهم : لفظ متمكن دال على أن معناه موافق لما قبله وبعده ، وقولهم لفظ قلق نابٍ يدل على أن معناه ليس في محله (دلائل الاعجاز ص ١٠) .

٧ً — الفصاحة في الكلام راجعة الى المتكلم لا الى الواضع الأصلي لألفاظ اللغة ، والمتكلم لا يستطيع أن يصنع باللفظ شيئاً أصلاً فهو موجود قبله ، وانما صناعته تعلو وتسفل في وضع الكلمة موضعها اللائق بها وهذا راجع الى تلاؤم معاني الكلام .

٨ً — محال أن تكون الفصاحة في صفة في اللفظ محسوسة لأنها لو كانت كذلك لتساوى السامعون للفظ الفصيح في العلم بكونه فصيحاً ، واذا بطل أن تكون محسوسة وجب الحكم ضرورة بأنها صفة معقولة ، والعقل يدرك المعنى ، فالمعنى ميدان الفصاحة .

٩ً — ليست الفصاحة في الكلمات المفردة لأنا لا ندرك فصاحة الجملة إلا بعد أن تنتهي ، وندركها جملة ، ويضرب المثل بآية : « واشتعلَ الرأسُ شيبا » — (دلائل الاعجاز ص ٣١٢) ويقول إن كلة اشتعل لا ندرك فصاحتها وحدها ويرد على من يقول : (إنّ الفصاحة موجودة فيها ، وإنما لا ندركها أثناء لفظها ، ولكن حينما تنتهي الجملة ندرك أنها كانت موجودة فيها) بأن الصفة ملازمة للموصوف فكيف لا تدرك حين وجوده وتوجد حين عدمه . وكذلك لا ندرك فصاحة الكلمة بقراءتها حرفاً حرفاً .

١٠ً — ان فصاحة الاستعارة وجمالها يتعلق بانتقال معناها لأن لفظها لم يتغير وهذا يدل على أن الفصاحة في المعاني لا في الألفاظ .

١١ً — لا يمكن أن يفكر الانسان في الألفاظ وانما يخيل ذلك اليه من طريق خداع النفس فيظن أنه ينطق في نفسه بالألفاظ بعد ان ينطقها الفم . وهب أنه ينطق بها في نفسه ففكره لم يكن فيها وإنما في معانيها (دلائل الاعجاز ص٣١٨) .

١٢ً — وكون المعاني في نفس السامع لا تترتب إلا بترتيب الألفاظ في سمعه لا يدل على أن المعاني تبع للألفاظ فالمدار في ذلك على ترتيبها في نفس المتكلم والالفاظ في نفسه تبع للمعاني . وإن جاز ان تتصور النفس الألفاظ قبل المعاني جاز أن توجد أسماء الاشياء قبل مسمياتها (دلائل الاعجاز ص ٣٢٠) .

١٣ً — ان الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري مجراهما أوصاف راجعة الى المعاني والى ما يدل عليه بالالفاظ دون الالفاظ أنفسها ، لأنه إذا لم يكن في القسمة الا المعاني والالفاظ وكان لا يعقل تعارض في الالفاظ المجردة إلا ما ذكرت ،

لم يبق الا أن تكون المعارضة معارضة ترجع الى معاني الكلمات المعقولة دون الفاظها المسموعة .

١٤ً — العلم باللغة وخصائص الفاظها المفردة ليس أساس فضل مؤلف الكلام ، وانما الفضل في نظم هذه اللغة ووضع الشيء مواضعه وغير ذلك مما يتعلق بأساليب التعبير من تقديم وتأخير وفصل وحذف وعطف وتكرار واستعارة الخ .

ونأخذ على عبد القاهر في رده على الفئة الاولى من أنصار اللفظ الملاحظات الآتية :

١ً — أنه اهمل قيمة فصاحة الكلمات مفردة ومركبة ولم يعط قيمة لموسيقاها فأنكر كل شيء له قيمة غير المعاني .

٢ً — يقول إنه كان في إمكان واضع اللغة أن يقول ربض مكان ضرب وهذا خطأ في كل نظريات نشوء اللغات فنظرية التوقيف [١] تنكره طبعاً ونظرية الوضع على الارتجال تراعي موسيقى اللفظة كما تراعيها نظرية وضع الألفاظ محاكية للمحسوسات التي تمثلها من صوت وحركة وحس .

٣ً — يقول إن الفكر لا يكون الا بالمعاني دون الالفاظ ولكن الفكرة كثيراً ما تكون واضحة في نفوسنا وتغيب عنا بعض الالفاظ المتعلقة ببعض المعاني فنحتال للفكرة بألفاظ أخرى فتبرز شوهاء أو لا نستطيع التعبير عنها . ثم إن الألفاظ شيء يحفظ بالذاكرة والذاكرة إنما هي مظهر من مظاهر النفس الانسانية باعتبارها وحدة لها مظاهر شتى ففيها اذن تفكير وهذا يدركه كل منا . ثم إن لنا أن ننتخب من بين الألفاظ ما تحسن موسيقاه منفرداً ومركباً مع غيره .

٤ً — يقول إن المتكلم لا يستطيع ان يصنع باللفظ شيئاً لأن واضعه سبقه زمناً الى وضعه وهذا خطأ لأن المتكلم اذا لم يستطع الوضع فانه يستطيع الانتخاب

(١) نظرية من نظريات علماء اللغة العرب في أصل اللغة ومنشئها وهي ترى أن اللغة تنشأ من تلقن الانسان اللغة عن أبيه بالوراثة وأن الله قد ألهمها البشر الهاماً أو علمها آدم وعنه أخذها بنوه وهم يستشهدون على ذلك بقوله تعالى : « وعلّمَ آدمَ الأسماءَ كلّها ثم عرضهم على الملائكة ... الخ » .

وله أن يختار لنفسه مبدأ الانتخاب الذي يروقه انتخاباً مبنياً على الموسيقى او المعنى او عليهما معاً .

٥ً — يقول كيف تدرك الصفة بعد زوال الموصوف ولا تدرك عند وجوده وهذا ممكن لأن جمال اللفظة حين التلفظ بها كان مدركاً باللاشعور واصبح الشعور يدركه بعد ذلك من مجموع الادراكات الصغيرة التي اجتمع بعضها الى بعض . وهكذا طبيعة الادراكات الانسانية . فحفيف الورق يسمع ككل ولكن لا يميز حفيف ورقة مع الثانية منفردين ولكنها تدركان ضمن الجميع . والعين تبصر مشهداً متحركاً بصورة عامة كوحدة مع أنه يحتوي عدداً لا ينتهي من المشاهد الجزئية التي تجمع بفضل عملية توضّع الصور في شبكية العين واختزانها السريع المتتالي في الواعية . والمنظر الطبيعي الذي تتذوّق جماله العام يحوي مجموعة من المناظر الجزئية التي لا تتناهى ولكل واحد نصيبه من تكوين الجمال العام . وكذلك الشأن في جمال الالفاظ يدرك ككل وانما تكوّنه عناصره المفردة الجزئية من حروف وكلمات قد انسجم بعضها مع بعض . ومن الغريب أن عبد القاهر يقول بأن القطعة الأدبية تحوي معاني جزئية في كلماتها وجملها التي تتألف منها وإنما ندرك نحن معناها العام ولا نشعر بمعان منفردة متقطعة ويشبه ذلك بالصورة ، فكيف اجاز ان يحصل ذلك في المعاني ولم يُجز ان يجري مثله في الالفاظ .

واما الفئة الثانية من انصار اللفظ فانها تقول (دلائل الاعجاز ص ٤٩) إنه يشترط تلاؤم الحروف مع مراعاة المعاني لإدراك الفضيلة او الاعجاز في البيان وتقول إن هذا صعب لأن كل واحد منها عملية ذهنية منفصلة عن الاخرى شأنها في ذلك شأن من يطلب السجع في الكلام فمن الصعب ان يوفق بين التعبير عن المعاني وبين صنعته البديعية بدون ان يجور على الاولى ، اما مراعاة المعاني بقطع النظر عن مراعاة تلاؤم الحروف فسهلة . هذا ملخّص ما تقول .

ويردّ عبد القاهر على ذلك بأن ترتيب المعاني هو المهم وفيه التفاوت ، وبأن هذه المعاني اذا حصلت وترتبت في الذهن فلا يحتاج الذهن الى كدّ في إيجاد الألفاظ وتوافر تلاؤمها ولا يقاس ذلك على صناعة السجع فكلام الناس في كتبهم سالم من هذا الاستكراه وذلك اذا تركوا أنفسهم على سجيتها ، وهو يقع لمن يتكلف ويتعمل .

والقول السابق الذي ردّ عليه عبد القاهر يذهب الى أن مرام اللفظ يصعب بسبب المعنى وهو يقول بعكس ذلك وهو أن مرام المعنى يصعب بسبب اللفظ ، فصعوبة ما صعب من السجع هي صعوبة عرضت في المعاني من أجل الألفاظ ، يقول : «وذاك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة وبين معاني الفصول التي جعلت أردافاً لها فلم تستطع ذلك الا بعد أن عدلت عن أسلوب الى أسلوب أو دخلت في ضرب من المجاز أو أخذت في نوع من الاتساع وبعد أن تلطفت على الجملة ضرباً من التلطف» . ويعتقد عبد القاهر أن مرام اللفظ لا يصعب من أجل المعنى لأنه ملازم له ولا ينفصل عنه في العملية الذهنية فلا يسبق أحدهما الآخر ، والحقيقة أن هذه الصعوبة لا تزول من أساسها ، فلا بد لنا من أن نلقى جهداً حين نريد إيجاد الألفاظ لمعانينا . ويقول عبد القاهر إن الذي يحتاج الى طلبه هو ترتيب الألفاظ لا الألفاظ وهو يحصل بالبديهة اذا حصل ترتيب المعاني في الذهن ، فليس اللفظ إذن محور الفضيلة . هذه هي حجج عبد القاهر في مناهضة نظرية اللفظ ومنها تتبين نظريته الخاصة في أن النظم هو أساس الفضيلة . ولكن نظرية عبد القاهر على ما يظهر لم تسلم من المهاجمة في زمنه . ولهذا نراه في كتابه دلائل الاعجاز يرد على مناهضيه فيقول إن بعضهم يقول إن علم النظم لو كان ضرورياً في تأليف العبارات لما استطاع البدوي الجاهل بقواعده أن يعبر عن أفكاره ويفهم عن غيره . وهو يرد على هذا بأن البدوي يفهم أحكام النحو وما يستلزمه بالسليقة وبدون أن يعرف مصطلحات

النحاة ويقول لا يمكن أن تتصل كلمة مع اختها إلا أن تتوخى بينهما معنى من معاني النحو . ويذكر (دلائل الاعجاز ص ٣٢٢) أن بعضهم يقول ما مؤداه أنه يعبر عن معنى واحد بلفظين ويكون أحدهما فصيحاً والثاني غير فصيح ، ولذلك يقتضي أن يكون للفظ نصيب في المزية ولذلك فتفسير بيت من الشعر لا يساويه ، فالعلة اللفظ إذ أن التفسير أدى معنى المفسَّر ، وكذلك الشأن في الآية .

ويرد على ذلك بأن هذا الكلام يحتمل أمرين : ١) أن يراد باللفظين كلمتين مترادفتين ، وليس هذا مدار البحث لأنه إنما يتكلم عن الفصاحة بعد التأليف .
٢) أن يراد كلامين فيقول ان التفسير غير المفسر لا لتغير اللفظ ولكن لنقص تأدية المعنى ، وذلك لأن البصير بشأن البلاغة يعمد الى المعنى الساذج فيبرزه في صور خلابة وإطارات جميلة ويضيف اليه من المعاني والصور الجزئية ما يجمله ، ولا يمكن أن تتطابق عبارتان في نفس المعنى الا اذا تطابقتا من حيث النظم والتعبير والمفردات ولم تختلفا إلا بإبدال لفظ من لفظ فعبارة التفسير قد تؤدي معنى المفسر الأصلي الساذج ، ولكنها لا تؤدي معانيه الملونة الفرعية ولا صوره . ويضرب المثل لذلك ببيت من الشعر للمتنبي وبصيغ التشبيه المختلفة وكيف تختلف شدة باختلاف بعض الأدوات وصيغ التعبير . ويختلف التفسير عن المفسر أيضاً لاختلاف صور تأدية المعاني من إيجاز وقصر وتفاوت ما تثيره العبارات في نفس القارئ باختلاف الكناية والتصريح ، ولأن ألفاظ التفسير غير ألفاظ المفسر . وكل من هذه وتلك تؤدي معاني جزئية لا تؤديها الأخرى فكيف يحصل التساوي ؟

هذه هي نظرية عبد القاهر في المعاني والألفاظ والطعون فيها وردوده على هذه الطعون . فإذا كان لنا أن نقول شيئاً فهو أن عبد القاهر لا ينصر جانب اللفظ كما لا ينصر جانب المعنى الساذج وانما يرى أن البلاغة في النظم وأن

جمال الكلام يكون بحسن تأدية هذا النظم للمعنى تأدية فيها قوة وجمال وأن ميدان النظم هو المعاني وترتيبها في النفس وليس ميدانه ترتيب الألفاظ فإن هذه تبع لذلك وتحصل في الذهن بمجرد حصولها ، وإنما يكون النظم حسناً بمراعاة قواعد النحو والنحو بمعناه الشامل الذي يشمل علم النحو المعروف وعلم البلاغة ·
وهو يهمل جانب الفصاحة اللفظية أو يجعله في الدرجة الثانية ، وذلك ليعدل غلو أنصار نظرية اللفظ وخوفاً من أن يذهب القول بإعجاز القرآن · على أنه يعدل من غلوه في بعض المناسبات فيعترف بقيمة اللفظ لا سيما في كتابه أسرار البلاغة ·

(يتبع) نعيم الحمصي



سوريا
المجمع العلمي العربي
العدد رقم 3
1 يوليو 1950

البلاغة بين اللفظ والمعنى

- ٥ -

كتاب المثل السائر

«لضياء الدين أبي الفتح نصر الله المسمى بابن الأثير المتوفى سنة ٦٣٧هـ»

يرى ابن الأثير أن علم البيان أشمل معنى من كل من الفصاحة والبلاغة فيعرف موضوعه بأنه «هو الفصاحة والبلاغة وصاحبه يسأل عن أحوالها اللفظية والمعنوية» ثم يميزه من علم النحو فيقول: «وهو - أي البيان - والنحو يشتركان في أن النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي وتلك دلالة عامة وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة وهي دلالة خاصة والمراد بها أن يكون على هيئة مخصوصة من الحسن وذلك أمر وراء النحو والإعراب» ويرى أن علم النحو واللغة لا يكفي لتذوق مواطن الحسن في الكلام الجميل فيقول: «ألا ترى أن النحوي يفهم معنى الكلام المنظوم والمنثور ويعلم مواقع إعرابه ومع ذلك فإنه لا يفهم ما فيه من الفصاحة والبلاغة ومن هنا غلط مفسرو الأشعار في اقتصارهم على شرح المعنى وما فيها من الكلمات اللغوية وتبيين مواضع الاعراب منها دون شرح ما تضمنته من أسرار الفصاحة والبلاغة.

يفهم من هذا أن البيان شامل للفصاحة والبلاغة وأنهما لا تتداخلان وأنهما تعنيان باللفظ والمعنى ولكن ابن الأثير أثناء حديثه (ص ٨٦) عمّا يحتاج اليه صاحب الصناعة يجعل معنى البلاغة شاملاً للفصاحة ويحدد معنى كل منهما بالمعنى الشائع في كتب البلاغة المتدارسة اليوم فهو يقول: «يحتاج صاحب الصناعة في تأليفه الى ثلاثة أشياء: الأول منها: اختيار الألفاظ المفردة، وحكم ذلك

حكم اللآلئ المبددة فإنها تتخير وتنتقى قبل النظم . الثاني : نظم كل كلمة مع أختها في المشاكلة لها لئلا يجيء الكلام قلقاً نافراً عن مواضعه ، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كل لؤلؤة بأختها المشاكلة لها . الثالث : الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه ، وحكم ذلك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم فتارةً يجعل إكليلا على الرأس وتارة يجعل قلادة في العنق وتارةً يجعل شنْفاً في الأذن ، ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصه فهذه ثلاثة أشياء لا بدّ للخطيب والشاعر من العناية بها وهي الأصل المعتمد عليه في تأليف الكلام من النظم والنثر . فالأول والثاني من هذه الثلاثة المذكورة هو المراد بالفصاحة ، والثلاثة بجملتها هي المراد بالبلاغة » ويوجه الى مفهوم البلاغة باعتبارها الجمال في الكلام نفس الانتقادات التي وجهت الى مفهوم عبد القاهر الجرجاني لها وليس ابن الأثير إلا واحداً من أولئك الذين أصبحوا إذا درسوا البلاغة يدرسونها على غرار السكاكي الذي ليس الا تلميذاً لعبد القاهر وهو الذي جمد البلاغة في شكلها الحالي .

واذا كان موضوع الفصاحة والبلاغة هو الألفاظ والمعاني فلنحاول أخذ فكرة عن مفهوم وقيمة كل منها عنده . أما المعاني فهو لا يرى الناس يتفاوتون بها كثيراً بل كثيراً ما تتساوى القرائح والأفكار في الاتيان بالمعاني . (المثل السائر ص ١٨) إلا أنه ينصح المتصدي للشعر والخطابة أن يتتبع أقوال الناس في محاوراتهم فانه لا يعدم مما يسمعه منهم حكماً كثيرة ولو أراد استخراج ذلك بفكره لأعجزه . ثم لا يلبث أن يولي المعنى شأناً أكبر (ص ١١٨) فيقول إن من شروط حسن السجع ان يكون اللفظ في الكلام المسجوع تابعاً للمعنى لا المعنى تابعاً للفظ ؛ ثم يعظم شأن المعاني أكثر (ص ١٩٣) فيرى أن تناولها ليس بالأمر السهل ، وأن إبرازها في صور جميلة من عمل الأفذاذ ، وأنها ليست مما يتعلم عن الأستاذ ثم يقول : «وليست المعاني فيه إلا كالأرواح ولا الألفاظ

إلا كالأجسام فمن شاء أن يخلق خلقاً من الكلام فليأت به على صورة الأناسيّ لا على صورة الأنعام فان من القول الفانيةُ التي هي أحسنُ من الفانية ومنه البهيمة التي لا تشبه الا بالسانية » ويضرب مثلاً حسناً على المعنى الجيد هذا البيت :

« أبعدته عن أضلع تشتاقه كي لا ينام على وساد خافق »

والأبيات التي قبله . ويستحسن المعاني الطريفة المستجدّة ولكنه لا يبين الدرجة التي تحتلها في علم البلاغة بالنسبة الى اللفظ وينعي (ص ٢١١) على من يجعلون همّهم مقصوراً على الألفاظ ثم يقول (٢١٢) إن المعاني أكرم على العرب من الألفاظ وانما أولت هذه اهتماماً عظيماً لأنها عنوان معانيها وليكون ذلك أوقع لها في النفس وأدلّ على القصد . ويذكر أن الكلام إذا كان مسجوعاً لذّ سامعه لحفظه وأن كثيراً من المعاني الفاخرة يشوهها بذاذة لفظها ويورد أبيات : « ولما قضينا من منى كل حاجة الخ » التي وردت أكثر من مرة ويقول على عكس ابن قتيبة إن وراءها معنى كبيراً ويحمل على من قال أن ليس بها كبير معنى وراءه (ص ٢٩٧) يعد الايجاز عملية تتعلق بالمعاني لا بالألفاظ .

نتبين من حديثه عن المعاني أنه يعدها عنصراً هاماً في البلاغة إلى جانب عنصر اللفظ . وأما اللفظ فهو يشترط فيه ليكون فصيحاً (ص ٤٥) أن يكون ظاهراً بيناً بشرط أن يكون حسناً مألوف الاستعمال وهو يرى أنه لا يكون مألوفاً إلا لأنه حسن وهذه نظرة جيدة في نقد الألفاظ . والألفاظ عنده داخلة في حيز الأصوات ، فالذي يستلذه السمع ويميل اليه هو الحسن ، والذي يكرهه وينفر عنه هو القبيح وكذلك يرغب أن لا يكون اللفظ مخلولقاً بكثرة الاستعمال ولا غريباً فان ذلك عيب فاحش .

ويتكلم بعد ذلك (ص ٨٧) عن ضرورة وضع الكلام مواضعه فإن لفظتين قد تتساويان معنى ووزناً وعدةَ حروفٍ ، وكلتاهما حسنة في الاستعمال ولكن

يفرق بينها في مواضع السبك ويضرب أمثلة للكلمات المترادفة من هذا القبيل من القرآن الكريم ومن الشعر ٠

وينعي (ص ٩٠) على من يجعل الألفاظ كلها متساوية في الحسن من حيث الوضع لأن الواضع لم يضعها الا كذلك (هل يقصد عبد القاهر؟) ويقول إن التفريق بينها يكون بادراك اللذة في السمع ثم يحسن في الكلام على موسيقى الألفاظ (ص ٩١) فيقول: «ومن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار وصوتاً منكراً كصوت حمار وأن لها في الفم أيضاً حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كرارة الحنظل وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم» ثم يقول: «ومن لم يعرف صناعة النظم والنثر وما يجده صاحبها من الكلفة في صوغ الألفاظ واختيارها فإنه معذور في أن يقول ما قال» ٠

ويتحدث (ص ١٠٠) عن ضرورة ملاءمة الكلمات للمواضيع وعن صفات الكلمة البليغة، ثم يشخص الألفاظ تشخيصاً يدل على أن له خيالاً أدبياً خصباً فيقول: (ص ١٠٦): «فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج ولهذا ترى ألفاظ ابي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد وترى الفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلي ٠

فالألفاظ عند ابن الأثير لا تقل شأنا إذن عن المعاني فهو لا يرجح واحدة على الأخرى وإذ تقرر هذا فلننتقل الى رأيه في السبك وهل هو سبك في الألفاظ كما يرى الجاحظ أم سبك في المعاني كما يرى عبد القاهر ٠

يتحدث ابن الأثير عن السبك ص ٤٢ فيقول ان الغموض ينتج من التراكيب لأن الألفاظ في حد نفسها قد تكون فصيحة ويكون المعنى مغمضاً مثل بيت ابي تمام:

«ولهت فأظلم كل شيء دونها وأضاء منها كل شيء مظلم»

ويقول (ص ٤٥) « بل أريد أن تكون الألفاظ المستعملة مسبوكة سبكاً غريباً يظن السامع أنها غير ما في أيدي الناس وهي مما في أيدي الناس وهناك معترك الفصاحة التي تظهر فيها الخواطر براعتها والأقلام شجاعتها ويستشهد على صعوبة سبك الألفاظ بقول المبرّد (ابن الأثير ، المثل السائر ص ٤٥) : « فأنا إمام الناس في زماني هذا وإذا عرضت لي حاجة الى بعض إخواني وأردت أن أكتب اليه شيئاً في أمرها أحجم عن ذلك لأني أرتّب المعنى في نفسي ثم أحاول أن أصوغه بألفاظ مرضية فلا أستطيع ذلك » ويقرر (ص ٤٥) أن الناس مشتركون في استخراج المعاني ولكن الصعوبة في نظم الألفاظ ثم يذكر (ص ٨٨) أن تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها ويبرهن على ذلك بأن ألفاظ القرآن الكريم كانت معروفة قبل وبعد نزوله ومع ذلك فإنه يفوق جميع كلامهم ثم يضرب المثل بآية : « وقيل يا أرض ابلعي ماءك » ويقول إنه لم يعرض لها الحسن إلا لمزية في تركيب ألفاظها ويبرهن على رأيه بأن لفظة منها لو أخذت من مكانها الى مكان آخر لتغير حسنها وأن اللفظة تروق في مكان دون آخر ثم ضرب مثلاً بكلمة تؤذي في قوله تعالى : « ان ذلك كان يؤذي النبي » ويطري جمالها ثم يذم نفس اللفظ في قول المتنبي :

« تلذّ له المروءة وهي تؤذي ومن يعشق يلذ له الغرام »

وقال إن كراهتها جاءتها هنا من وجودها في آخر الجملة ولذلك حسنت في قول جبريل للنبي « بسم الله أرقيك من كل داء يؤذيك » لاتصال كاف الخطاب بها ، ويقول ابن الأثير : ولهذا تزاد الهاء في بعض المواضع كقوله تعالى : « فيقول هاؤم اقرؤوا كتابيه » .

واخيراً يتحدث (ص ٢٧٥) عن خطر النظم في الدلالة على المعنى فيقول في بحث التقديم والتأخير : « الأول يختص بدلالة الألفاظ على المعاني ولو قدم المتأخر او اخر المقدم لتغير المعنى ... »

ونرى مما تقدم ان لتأليف الكلام عند ابن الأثير اهمية . وتأليف الكلام عنده تأليف في الألفاظ والأرجح أنها عنده تأليف في الألفاظ من حيث دلالتها على المعاني وعلى كل حال فهو لم ينظر الى مسألة التأليف هذه بعمق وحذق كما نظر اليها عبد القاهر ، وجعل التأليف قائماً على الألفاظ بدون ان يبين صلة المعاني بها ، وهذا نقص ظاهر ، فكأنه لم يفد شيئاً من نظرية عبد القاهر الجرجاني او لم يطلع عليها بالمرة فلم نره انتقدها في جملتها ولا عرض لها بمدح او ذم .

* * *

الطراز

« ليحيى العلوي اليمني المتوفى سنة ٧٤٩ هـ »

ليس في كتاب الطراز ما له كبير الفائدة في بحثنا برغم انه كتاب قيّم في البلاغة وفي إعجاز القرآن ، بل امله من اكثر الكتب قيمة في هذين الموضوعين ، ولكنه لم يتحدث كثيراً عن مسألة البلاغة بين اللفظ والمعنى وكان بحثه سطحياً .

وكان شأنه في تعريف البلاغة والفصاحة شأن ابن الأثير فقد جعل الفصاحة راجعة الى الألفاظ ، والبلاغة راجعة الى المعاني (ص ٢١٤ ج ٢ من الطراز) في حديثه عن بلاغة القرآن ثم قال القرآن فصيح سواء أقلنا هذا او قلنا انها شيء واحد يقعان على فائدة واحدة فكل كلام فصيح فهو بليغ وكل بليغ من الكلام فهو فصيح ثم قال (ص ٢٤٥ ج ٣) « الكلام البليغ لا يكون بليغاً إلا مع احرازه الفصاحة فهي في الحقيقة راجعة الى المعنى واللفظ معاً » فكانت البلاغة هنا ليست قسيمة الفصاحة ولكنها تشملها . ويظهر أنه هو الرأي المعتمد عنده لأنه (ص ١٢٠ ج من الطراز) يتحدث عن مراعاة المحاسن المتعلقة بمركبات الألفاظ فيورد نفس الأمور الثلاثة التي ذكر ابن الأثير أن صاحب الصناعة يحتاجها (كتاب المثل السائر ابن الأثير ص ٨٦) وبنفس التعبير وتتلخص كما يلي :

١ – اختيار الكلم المفردة . ٢ – نظم كل كلمة مع ما يشاكلها أو يماثلها . ٣ – مطابقة الغرض المقصود من الكلام ويقول إن الأمرين الأول والثاني يتعلقان بالفصاحة لأنها من عوارض الألفاظ ومجموع الثلاثة كلها هو المراد بالبلاغة لأنها من عوارض الألفاظ والمعاني جميعاً ، وهي نفس رأي ابن الاثير ثم يقدم للبلاغة تعريفين آخرين (ص ١٢٢ ج ١ الطراز) الأول هو : « البلاغة الوصول الى المعاني البديعة بالألفاظ الحسنة وان شئت قلت هو عبارة عن حسن السبك مع جودة المعاني » والثاني يبين فيه غرض البلاغة فيقول « والمقصود من البلاغة هو وصول الانسان بعبارته الى كنه ما في قلبه مع الاحتراز عن الايجاز المخل بالمعاني وعن الاطالة المملة للخواطر » ويبين (ص ١١٥) حدّ الفصاحة فيقول إن في حدّها أقوالاً أربعة : الأول : أنها ترجع الى الألفاظ باعتبار أصواتها في السمع ، والثاني : أنها ترجع الى مدلولات الألفاظ أي الى المعاني لا الى الأصوات ، والثالث : أنها ترجع الى الألفاظ باعتبار أن لها مدلولات على جهة التبعية ، والرابع : أنها ترجع الى الألفاظ والمعاني معاً .

ونحن لا يهمنا من هذا إلا أن نبيّن أن تعريفه للبلاغة بمعناها الأشمل وهو أن موضوعها الألفاظ والمعاني مما يوجّه اليه نفس الانتقادات التي وجهت للتعاريف السابقة التي تساويه . ثم ننتقل من هذا الى بيان أهمية اللفظ والمعنى عند صاحب الطراز وعلاقة كل منها بالآخر ودرجة اشتراكه في تكوين البلاغة .

يتحدث عن الألفاظ (ص ١٠٠ ج ٢) فيقرر أنها تابعة للمعاني خلافاً لمن يقول إن المعاني تابعة للألفاظ وينكر عليهم هذا القول الذي رسخ عندهم لأنهم رأوا المعاني لا يرسخ معقولها في الأفئدة إلا بعد أن تخرق الألفاظ قراطيس أسماعهم ، وينقض أقوالهم بثلاثة أدلة لا داعي لذكرها ، ويبين علاقة اللفظ بالمعنى من حيث التعبير فيقول : ان قوة اللفظ تفيد قوة في المعنى وإذا نقل اللفظ الى صيغة أقوى منها حروفاً يقوى المعنى لأجل زيادة اللفظ وإلا كانت زيادة الحروف

لغواً لا فائدة وراءها ثم يتحدث عن منزلة المعنى من اللفظ (ص ٢٣٥) فيقول إنها منزلة الروح من الجسد فكل لفظ لا معنى له فهو بمنزلة جسد لا روح فيه ويتكلم (ص ١٦٦ ج ٢) عن تأليف الكلام فيقول : « فالبلاغة إنما تحصل بتأليف الكلام ونظمه وإعطائه ما يستحقه من الإعراب وإعمال العوامل وتوخي جميع معاني النحو (ولا يعني بالنحو معناه الواسع الذي يعطيه له عبد القاهر الجرجاني) ومجاريه التي يستحقها . وبيانُ ذلك هو أن وضع الكلم المفردة بالاضافة الى واضع اللغة لا تغيير فيها والتصرف لأهل البلاغة إنما هو في التأليف . ألا ترى ان أفراد قولنا (الحمد لله رب العالمين) مقولة على ألسنة الناس والإعجاز إنما كان من أجل نظمها وتأليفها بحيث كان الحمد مبتدأً ولله متأخراً عنه خبره .... فإذن حال أنفس الكلم مع المؤلف كحال الأبريسم مع ناسج الديباج ، والذهب مع صائغ التاج لحظه من ذلك إنما هو تأليفها ونظمها لا غير » وهنا يلاحظ أنه يريد أن يجاري عبد القاهر ولكنه يقصر الجمال على النحو والاعراب الذي حذر منه عبد القاهر ولم يراع ترتيب المعاني في النفس الذي يراعى لأجله الترتيب النحوي . ويتكلم (ص ٢٣٥ ج ٣) عن التراكيب فيقول إن اختلافها من حيث الصيغ وزيادة بعض الحروف وحذفها كما في أساليب التأكيد بإنْ ولام التأكيد وفي التقديم والتأخير يسبِّبُ اختلافاً في المعاني من حيث القوة والضعف فيفيد بعضها معاني لا يفيدها الآخر . وصاحب الطراز بكل هذا لا يتعرض لمسألة النظم الأساسيَّة فيعيّن أن يراعى فيه اللفظ أو يراعى فيه ترتيب المعاني في النفس أو كليهما معاً » . وطالما أنَّ البلاغة تعتمد على النظم فليس في وسعنا أن نعرف فيما إذا كان يميل الى جانب الألفاظ أو الى جانب المعاني لأنه يأخذ مرة هذا الجانب ومرة الآخر في غير قوة ووضوح .

* * *

« مقدمة ابن خلدون المتوفى سنة ٨٠٨ »

يلخص ابن خلدون رأيه في البلاغة وصناعة الكلام في أسطر قليلة نتبيّنه من خلالها بوضوح فهو يقول (ص ٥٧٧ المقدمة ط بيروت) « إعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني وإنما المعاني تبع لها وهي أصل فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر وإنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب بكثرة استعماله وجريه على لسانه حتى تستقر له الملكة في لسان مضر ويتخلص من العجمة التي ربي عليها في جيله ۰۰۰۰ ذلك أنا قدمنا أن للسان ملكة من الملكات في النطق يحاول تحصيلها بتكرارها على اللسان حتى تحصل والذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ وأما المعاني فهي في الضمائر وأيضاً فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى فلا يحتاج الى صناعته ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج الى الصناعة وهو بمثابة القوالب للمعاني ۰۰۰۰۰۰ كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد ، والمعاني واحدة من نفسها ۰۰۰۰ »

ويلاحظ على نصّ ابن خلدون ما يلي :

١ً — لم يقدم تعريفاً للبلاغة يبين فيه بقية عناصرها وماهيتها بل لم يذكرها واستعمل عوضاً عنها لفظي « صناعة الكلام » .

٢ً — أنه يجعل البلاغة في الألفاظ بصورة أدق في تأليفها وقد رأينا أن هذا قاصر لا يكفي لايضاح البلاغة التي يراعى بها الألفاظ والمعاني وعناصر أخرى تكلمت عنها كثيراً في غير هذا الموضع .

٣ً — جعل المعاني تبعاً للألفاظ وهذا ما لا نوافقه عليه وقد أجاب عبد القاهر الجرجاني عن ذلك بما فيه الكفاية .

٤ — أن نظريته في أن ملكة الكلام تحصل بكثرة حفظ الكلام الجيد صحيحة، ولكنها لا تؤيد نظريته في أن مدار البلاغة على اللفظ .

٥ — قوله بأن المعاني متوفرة لكل انسان وهو نفس رأي الجاحظ خطأ وإلا تساوى الناس في العلم، ولم يسمّ الشاعر شاعراً كما يقول ابن رشيق إلا لأنه يشعر بمعانٍ لا يشعر بها غيره .

٦ — قوله : إن طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد هو موضع البلاغة لأن المعاني واحدة في نفسها، لم يُراع فيه قوة إبراز المعاني وحسن التصوير فيها وأثرهما في البلاغة .

* * *

ونلاحظ بعد دراسة هذه الكتب جميعها أن تعريف البلاغة فيها جميعاً لم يكن يشمل أبداً ما نريد أن تشمله اليوم من عناصر باعتبارها الفن الذي يرسم القواعد الفنية للأديب ليحصل على الجمال في القول وقد بينت نقص تعريف كل واحد من المؤلفين في حينه أو نقص مفهومه الذي كان يكونه لنفسه عنها . ونلاحظ أيضاً أنهم انقسموا في مناصرة اللفظ أو المعنى فرقاً : فرقة كالجاحظ وابن خلدون تناصر اللفظ، وفرقة كأبي عمرو الشيباني تناصر المعنى وفرقة تسوّي بينهما كقدامة وابن رشيق، على أن هناك من يتردّد بين الأمرين كأبي هلال العسكري ونلاحظ أنّ أكثرهم بحثوا القضية بصورة سطحية والذي درسها بصورة عميقة جدّية هو عبد القاهر الجرجاني .

وكما أن مفهوم البلاغة عندهم قاصر عن المفهوم الذي يجب أن تأخذه، كذلك نسي كثير منهم أن عماد التمييز في القول الجميل هو الذوق وحده وأنه يكتسب بكثرة المدارسة والمران كما يكون في سليقة الموهوبين من الناس وأشار الى ذلك بعضهم كابن رشيق وعبد القاهر .

* * *

المراجع

البيان والتبيين : للجاحظ القاهرة بإشراف محب الدين الخطيب ١٣٣٢ هـ
الحيوان : للجاحظ طبعة الساسي المغربي بمصر سنة ١٣٢٣ هـ المطبعة الحميدية
الشعر والشعراء : لابن قتبة ط الخانجي القسطنطينية سنة ١٢٨٢
نقد النثر : لقدامة بن جعفر أو لتلميذه أبي عبد الله بن أيوب ط كلية الآداب دار الكتب المصرية سنة ١٣٥١ هـ
نقد الشعر : لقدامة بن جعفر ، مطبعة الجوائب في القسطنطينية ، الطبعة الأولى سنة ١٣٠٢ هـ
كتاب الصناعتين : لأبي هلال العسكري طبعة الآستانة : الجمالي والخانجي سنة ١٣٢٠ هـ
العمدة : لابن رشيق الطبعة الأولى على نفقة النعساني سنة ١٣٢٥ هـ
دلائل الاعجاز : لعبد القاهر الجرجاني مطبعة المنار الطبعة الثانية سنة ١٣٣١ هـ
أسرار البلاغة : « « دار المنار مصر الطبعة الثالثة سنة ١٣٥٨ هـ
المثل السائر : لابن الأثير ط بولاق القاهرة سنة ١٢٨٢ هـ
الطراز : ليحيى اليمني مطبعة المقتطف مصر سنة ١٣٣٢ هـ
المقدمـة : لابن خلدون المطبعة الأدبية بيروت سنة ١٨٨٦ م

نعيم الحمصي

استدراك

جاء في السطر الخامس من الصفحة ٣٥٨ : « وقالوا اللابة تعريباً » . والصحيح ان لابة ولوبة (ج لابٌ ولابات ولُوْب) وردتا بمعنى الحَرَّة ، فيجوز استعمالها مقابل Lave أي الصخور الحاصلة من تصلب المواد التي قذفتها البراكين ، واستعمال الحُمَّة مقابل Magma أي ما تقذفه البراكين من المواد المصهورة قبل أن تتصلب .

مصطفى الشهابي

سوريا
المجمع العلمي العربي
العدد رقم 4
1 ديسمبر 1949

البلاغة بين اللفظ والمعنى

« من عصر الجاحظ الى عصر ابن خلدون »

— ٢ —

الشعر والشعراء : لابن قتيبة المتوفى سنة ٢٩٦ هـ

لم يتعرض ابن قتيبة لبحث البلاغة ـ او فن الجمال في القول في تعبيرنا ـ بصورة مجردة ولم يحاول وضع او نقل تعريفات لها بل لم يذكرها اثناء كلامه على اقسام الشعر في كتابه الشعر والشعراء فيقول مثلاً إن الشعر يكون بليغاً إذا حوى من الصفات كذا وكذا ، ولم يحلل الأشعار التي استشهد بها تحليل البلاغيّ ، وإنما قسّم الشعر الى اربعة اقسام تقسيم الأديب المجمل ، واستعمل كلمتي الحسن والجودة في وصف اللفظ والمعنى ومشتقاتها ، دون لفظي الفصاحة والبلاغة ، ولم يتعرض بالتفصيل لأسباب الحسن والجودة او القبح والتقصير في الأشعار التي جاء بها كأمثلة على اقسام الشعر ، ولم يحفل كذلك بذكر او شرح نظرية التأليف والنظم في الكلام ، وهل هي عملية معنوية ام لفظية ؟ وكل ما كان منه هو ان جعل اللفظ والمعنى شريكين في الحسن ، وأن احدهما قد ينفرد عن الآخر في الشعر فيكون حسناً ايضاً ، ولكنه في هذه الحالة يكون دون الشعر الذي اجتمع فيه حسن اللفظ مع حسن المعنى ، وهما مقياسا الجمال العامان في الفن الشعري . وبواسطة هذين المقياسين قسم ابو عبد الله بن قتيبة الشعر وجعله اربع مراتب يأتي في المرتبة الأولى منه الشعر الذي حسن لفظه ومعناه ، وقد ضرب عليه مثلاً قول الشاعر في بعض بني امية : (وينسب هذا الشعر الى الفرزدق في علي بن الحسين زين العابدين العلوي) :

«في كفه خيزران ريحها عبق من كف اروع في عرنينه شمم
يغضي حياء ويغضى من مهابته فلا يكلم إلا حين يبتسم»

وقول الآخر :

«ايتهـا النفس أجملي جزعا إن الذي تحذرين قد وقعا»

وقول النابغة :

«كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب» [١]

وإذا فحصنا هذه الأبيات وجدنا فيها اشياء كثيرة غير اللفظ والمعنى ففيها جودة السبك وجمال الأسلوب وفيها العاطفة القوية التي يخاطب بها قلب الشاعر قلب السامع أو القارئ وفيها التصوير وفيها الايجاز وفيها التشخيص ويظهر أن ابن قتيبة كان يدخل كل هذه الأشياء في اللفظ والمعنى معاً او في احدهما وهو موفق الاختيار في هذا القسم . فاذا انتقلنا الى شعر المرتبة الثانية وهو الذي حسن لفظه دون معناه وجدنا ابن قتيبة غير موفق في فهم وتذوق الأمثلة التي يوردها وذلك لإعطائه للمعنى مفهوماً خاصاً قصد به المعنى العام الساذج الذي يكون حكمة او مثلاً او فكرة علمية او اجتماعية ، فقد ضرب المثل بهـذه الأبيات الثلاثة وهي من غرر الشعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسّح في الأركان من هو ماسح
وشدّت على حدب المهارى ركابنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح [٢]
أخذنا بأطراف الحديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

وقال فيها : «هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارجَ ومطالعَ ومقاطعَ وإن نظرت الى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا ايام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الانضاء ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأنا في الحديث وسارت المطي في الأبطح ، وهذا الصنف في الشعر كثير» .

(١) الشعر والشعراء ص ٧ اقسام الشعر . (٢) نفس المرجع ص ٨

وهذه الأبيات في الحقيقة مثال للشعر المتأجج عاطفة ، الحسن التصوير ، الذي يمثل حالة المحب الذي ودع أماكن ذكرياته ويصور انشغال الناس واضطراب أفكارهم وأبصارهم وهم عازمون على سفر كما يترك للخيال الواسع العنان أن يتصور كل حديث يمكن أن يتناول في مثل هذه المناسبات . وانتخاب الألفاظ كان موفقاً جداً توفيق الصور التي يعرضها لسير المطي " وقد سالت بأعناقها الأباطح فهذه الصورة صورة عامة شاملة فيها حركة وفيها تنوع وفيها عاطفة وفيها حديث حسن وكل هذا غاب عن ابن قتيبة فلم يذكر منه الا اللفظ . ولا أظن كل هذه المحاسن قد غابت عن ذوق ابن قتيبة وانما أظن أنه لم يحسن التعبير عن سبب استحسانه للأبيات وحار في تعليله وقد وفى هذه الأبيات حقها من الشرح والاستحسان عبد القاهر الجرجاني في دلائل الاعجاز كما وفى ابن قتيبة نصيبه من النقد والتعريض وسنرى ذلك في حينه . وأخطأ ابن قتيبة في تعليل جمال أبيات اخرى لجرير خطأه في هذه الأبيات ولا يتسع الوقت لذكرها والتعليق عليها . ويأتي في المرتبة الثالثة الشعر الذي جاد معناه وقصرت ألفاظه ويسوق مثالاً عليه قول لبيد بن ربيعة :

«ما عاتب المرء الكريم كنفسه والمرء يصلحه القرين الصالح

فقال هذا وان كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق ومنه تتبين أنه يريد بالمعنى هنا ما يكون حكمة او نحوها وبالسبك صحة تأليف الجملة من الوجهة النحوية .

والمرتبة الرابعة والأخيرة يأتي فيها الشعر الذي تأخر معناه وتأخر لفظه ويضرب عليه مثلاً قول الأعشى في امرأة :

«وفوها كأقاحيّ غذاه دائم الهطل»

«كما شيب براح با رد من عسل النحل»

ويذكر أبياتاً أخرى من هذا النوع ثم يقول : وهذا الشاعر بيّن التكلف

رديء الصنعة وكذلك أشعار العلماء ليس فيها شيء جاء عن إسماح وسهولة كشعر الأصمعي وابن المقفع والخليل . وقوله هذا يدلنا على أنه كان يعد التكلف والصنعة من مفسدات الشعر وأن السليقة ضرورية ليكون المرء شاعراً . ينتقل بعد ذلك ابن قتيبة الى فكرة ضرورة الحكم بالحسن من دراسة القول لا من معرفة القائل وهذه ملاحظة قيمة للناقد ، ويضرب مثالاً على ذلك شعر الأعشى :

«وقد غدوت الى الحانوت يتبعني شاوٍ مشلٌ شلولٌ شلشلٌ شولُ»

فيقول : «وهذه الألفاظ الاربعة في معنى واحد وكان يستغنى بأحدها عن جميعها وماذا يزيد هذا البيت إن كان للأعشى أو ينقص» . والذي يعنينا هنا هو نقده لهذه الألفاظ المكررة ذات المعنى الواحد وأن يعيبها لأن الثلاثة منها زائدة وكان يكفي رابع الثلاثة ليدل على المعنى . والجميل عند ابن قتيبة هو أنه لا يذكر قيما مجردة لقبح الكلام أو لحسنه وإنما يورد أبياتاً تتصف بما يعطي هذه القيم وينقدها نقد الأديب الفطن ويحكم عليها بذوقه الأدبي ، وحبذا لو اتبعت هذه الطريقة من قبل جميع من بحثوا في البلاغة ، فكانت تجنبنا تلك الدراسة المنطقية والفلسفية التي خضع لها علم البلاغة . فهو يقول إن الناس كانوا يستجيدون للأعشى قوله :

«وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها» [1]

حتى قال أبو نواس :

«دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء»

وأن أبا نواس بقوله سلخه وزاد فيه معنى آخر اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه ، وكل هذا لنستنتج أن للأعشى فضل السبق اليه ولأبي نواس فضل الزيادة فيه .

ويقرر ابن قتيبة للشاعر طريقاً يجب عليه أن يسلكه في القصيدة وهو ما يسمى

---

(١) الشعر والشعراء ص ١٣ .

بعمود الشعر ولم يسمه هو كذلك ، ويذكر العلل النفسية التي تدعو الشاعر لأن يسلك هذا الطريق فيقول إنما يقدم الشعراء الكلام في الأطلال ليمهدوا الأسباب لذكر أهلها ، ثم يتبعون ذلك بالنسيب ليؤثروا في القلوب ، وينتقل الشاعر بعد ذلك الى ذكر ايجاب الحقوق وانضاء الراحلة سفراً الى المحبوب ثم ينتهي الى المديح ويقول ان الشاعر الجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ولم يطل فيمل السامعين ويقطع وبالنفوس ظمأ الى المزيد وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكي عند قصر مشيد أو يرحل على حمار او بغل او يقطع الى الممدوح منابت النرجس والآس [1] وليس له أن يقيس على اشتقاقهم فيطلق ما لم يطلقوا كقول من قال « ترافع العز بنا فارفنععا » قياساً على :

« تقاعس العز بنا فاقعنسسا » . وابن قتيبة في هذا يرسم للشاعر تخطيطاً يلزمه باتباعه جرياً على عادة الشعراء واتباعاً لأئمة العرب ليكون كلامه مستحسناً غير خارج عن المألوف .

وترى ابن قتيبة بعد ذلك يتكلم عن أثر العاطفة في تأليف الشعر فيقول : «للشعر دواع تحث البطيء ، وتبعث المتكلف ، منها الطمع ومنها الشوق ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب » [2] ويذكر ان مدائح احد الشعراء كانت اجود من مراثيه في ممدوحيه لأنه في مدائحه يعمل على الرجاء في مراثيه يعمل على الوفاء [3] وبينهما بون بعيد ثم يذهب الى أن بعض العواطف أقوى من بعض في حمل الشاعر على الاجادة في الشعر فالطمع في الجائزة أقوى من عاطفة التحيز الى فريق من الناس [4] ومن الجميل أنه يقول إن الطواف بالمناظر الطبيعية الجميلة يحث على قول الشعر .

---

(١) الشعر والشعراء ص ١٥ (٢) نفس المرجع ص ١٧ (٣) نفس المرجع ص ١٨
(٤) المرجع السابق ص ١٨

ثم ينهي حديثه عن أثر العواطف في قول الشعر إلى أثر الشعر في عاطفة السامع التي تنتقل اليه من شعر الشاعر فيقول نقلاً عن أحدهم أن «أشعر الشعراء من إنت في شعره حتى تفرغ منه»[١] .

وينتقل بعد ذلك الى بيان عناصر أخرى في الشعر غير اللفظ والمعنى والعاطفة فيقول : «وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة المعنى واللفظ ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب منها الاصابة في التشبيه وخفة الروي»[٢] فالإصابة في التشبيه شيء راجع الى الخيال التصويري الذي لم يعرف العرب سواه في أدبهم إلا ما كان فيه خيال ابداعي من وضع القصص القصيرة طولا وخيالا .

ويتكلم ابن قتيبة عن ضرورة توفر الموهبة لدى الشاعر ليحسن شعره ويتصح بترك التكلف فيقول : «والمتكلف من الشعر وان كان جيداً محكماً فليس به خفاء على ذوي العلم لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر وشدة العناء ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني حاجة اليه وزيادة ما بالمعاني غنى عنه»[٣] ويستشهد على هذا بشعر متكلف للفرزدق هو :

«أمير المؤمنين لأنت مر ... الخ»

وقوله :

«وعض زمان يا ابن مروان لم يدع من المال الا مسحتا أو مجلفُ»

برفع الروي والاحتياج الى التخريجات وإتعاب النحويين واضطرار الشاعر الى أن يقول : «علي أن أقول وعليكم أن تحتجوا» يقول : «وتتبين التكلف أيضاً بأن ترى البيت مقرونا بغير جاره ومضموماً الى غير لفقه» .

وفي مكان آخر يقول في نفس هذه المناسبة : «والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة واذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر»[٤] ويضرب

(١) الشعر والشعراء ص ٢٠ (٢) نفس المرجع ص ٢١ (٣) ص ٢٣ من المرجع السابق
(٤) ص ٢٥ من المرجع السابق

مثلاً على الشعر المطبوع قول الشاعر (وهو ابن مطير) :

« كثرت لكثرة قطره أطباؤه فإذا تحلب فاضت الأطباء »

ويقول فيه : « وهذا الشعر مع اسراعه فيه كما ترى كثير الوشي لطيف المعاني » وهو يقصد بكثرة الوشي هذا التشبيه الرائع بين اندفاع المطر من السحاب وبين تحلب اللبن من الأطباء وهو تشبيه تمثيلي جميل ثم هذه الصناعة اللفظية في البيت .

الى هنا نرى كيف يجمل ابن قتيبة الكلام على عناصر الجمال في الشعر فيتحدث عن عناصر اللفظ والمعنى والعاطفة والخيال التصويري وعن السليقة والمران لدى الشاعر وحسن السبك دون التعرض لها بصورة تحليلية عميقة ونرى أنه أحسن النقد وتعليل أسباب الحسن في مواضع دون أخرى وأنه كان أقرب الى الأديب الناقد منه الى البلاغي المتفلسف ، وأنه كان في حقيقة نفسه لا يقدم أي عنصر من عنصري اللفظ والمعنى على الآخر وانما يراهما صنوين متكافئين .

* * *

كتاب نقد الشعر : لقدامة بن جعفر المتوفى سنة ٣٣٧ هـ

يتكلم قدامة بن جعفر في كتابه عن عناصر الشعر فيجعلها أربعة المعنى واللفظ والوزن والقافية وهو يدخل التشبيهات وما اليها ضمن المعنى كما يدخل السبك وتلاؤم الألفاظ مفردة ومجتمعة ضمن اللفظ وبهذا ينقص من العناصر الأساسية التي نعنى بها نحن عنصري العاطفة والخيال المبدع المؤلف ولا يلتفت الى مراعاة تنوع الأسلوب بتنوع المواضيع ولا التفصيل فيه . وهو يقدم بحثه وتقسيمه بأسلوب العالم المنطقي الذي يحسن التقسيم والتبويب لا بأسلوب الأديب الناقد الذي يحسن تذوق الأدب والحكم عليه . ولكن الجميل عنده هو أنه لا يفضل بعض عناصر الشعر التي ذكرها على بعض بل يقول بضرورة ائتلافها كلها بعضها

مع بعض ليكون الشعر حسناً . وهذه نظرية جيدة تعني بالانسجام وتنظر الى الشعر كوحدة لا تنفصم عراها ، فلا ينظر في الحكم على جودة الشعر الى المعنى فقط ولا الى اللفظ أو أي شيء آخر على انفراد ، بل جمال الشعر يؤخذ ويحكم عليه من مجموع الصورة النهائية . ولكن هذا لم يمنع قدامة من أن يبين قيمة كل واحد من هذه العناصر الأربعة على حدة ومتى يكون في نفسه حسناً إذا نظر اليه منفصلاً عن غيره ، ثم ما هو نصيبه في تحقيق جمال القطعة الأدبية وإبرازه . ويظهر أن ثقافة قدامة التي كان فيها قسط وافر من الثقافة الأجنبية ساعدته على هذا التقسيم الجيد ، أو أنه استقى هذا التقسيم نفسه من مصادر يونانية أجنبية . ولكن تعريفه للشعر لا يمت إلى هذه الثقافة اليونانية بصلة قوية ، وبصورة خاصة ليس له أي نسب مع تعريف أرسطو للشعر ، فقد عرف قدامة الشعر بأنه لفظ موزون مقفى [1] وهو تعريف ناقص لا ينطبق على القول الجميل ، بل إن شعر العلماء في النحو وغيره من فنون العلم الجافة ينطبق عليه . ويتحدث قدامة عن قيمة المعاني في الشعر فيقول إن المعاني بمنزلة المادة والشعر بمنزلة الصورة ويقول إن للشاعر الحرية في أن يتناول من المعاني ما يشاء سواء أكانت هذه المعاني كريمة أو فاحشة [2] والمعنى يجب أن يؤدي الغرض ولا يعدل عنه . وذكر مذهبي الغلو والاعتدال في إيراد المعاني وتصويرها [3] وفضل جانب الغلو آخذاً بقول من قال إن أحسن الشعر أكذبه [4] وقال إن معنى المدح يجب أن يكون في فضائل الناس الأربعة العامة ، وهي الشجاعة والعفة والعدل والعقل ، ويجوز المدح بأحدها أو ببعض اقسامه كالجود الذي هو فرع العدل . وهنا نلاحظ تخطيطه للطريقة وللمعاني التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها نفسه في الموضوع الذي يريد طرقه .

---

(١) نقد الشعر ص ١ (٢) المصدر نفسه ص ٤ (٣) ص ١٧ من نفس المصدر
(٤) ص ١٩ نفسه

ويرى قدامة أن المعاني يجب أن تتلاءم مع مقتضيات الأحوال [١] ويرى أنّ طرافة المعاني ليست عاملاً في جودتها [٢] ويتكلم عن الهجاء [٣] وكيف يجب أن تكون معانيه فيؤيد هنا نظريته في أن للشاعر أن يتناول المعاني التي يريد ولو كانت فاحشة فيقول إن من الهجاء ما تجمل فيه المعاني إذا أصاب الغرض وكان موجزاً . وينتهي قدامة من الكلام عن المعاني في نفسها ليتحدث عن كيفية إخراج هذه المعاني بالألفاظ والوزن ولكن باختصار ، فهو يصف ائتلاف اللفظ والوزن في الشعر فيقول يجب أن يراعى في ائتلافهما قواعد النحو وعدم الجور على المعنى [٤] وينعت ائتلاف المعنى والوزن فينادي بضرورة تمام المعنى واستيفائه في البيت وعدم زيادته عنه ، ثم يطلب ان تكون القافية مؤتلفة مع المعنى غير غريبة عنه ، ومحشورة لمجرد إملاء الفراغ . ثم يتحدث طويلاً عن عيوب المعاني كتكرارها وتناقضها وعدم صحتها وتلاحمها [٥] . ويلاحظ على نقده كله أنه مزيج من النقد الأدبي بالبلاغة ، وأنه نقد جزئي فلا يلاحظ عنده نقد عام لمجموع قصيدة او نتاج شاعر بأكمله أو نقد هذا الشاعر نفسه بصورة عامة . ويتكلم على أهمية وضع الألفاظ مواضعها لتدل على المعاني [٦] فيقول لو وضعت بل بدل الفاء في هذا البيت :

« أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا ملامكم فالقتل أعفى وأيسر »

لكان الشعر مستقيماً . وينقد بعض الأبيات [٧] من نوع :

« فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور »

نقداً عقلياً مجرداً فيه كثير من التوفيق من جهة الصحة والخطأ والإمكان وعدمه ، ولكنه خال من الخيال وتقدير الأماني والعواطف ونزعات النفس وأحلامها في يقظتها .

---

(١) ص ٢٨ نقد الشعر
(٢) ص ٤٠ نفس المصدر
(٣) ص ٣١ نقد الشعر
(٤) انظر نقد الشعر ص ٦٣
(٥) انظر نقد الشعر ص ٧٦ - ٧٩
(٦) ص ٧٣
(٧) ص ٨٤ من نفس المرجع

وحيث أننا فرغنا من كل ما أورده من النظرات العامة والقواعد التي إذا توفرت في الشعر كان جميلاً حسبما يقدّر هو فلا بد لنا أن نلاحظ انه تكلم كثيراً عن المعاني والألفاظ والوزن والقافية ولكنه لم يبين العلاقة الرئيسية بين المعاني والألفاظ من حيث القدرة في سبك هذه على ابراز المعاني ، ولم يبين فيما إذا كان تفكيرنا ـ إذا نحن فكرنا في تأليف القطعة الأدبية وإظهار المعنى ـ تفكيراً في المعاني وترتيبها في النفس او تفكيراً في الألفاظ وانسجامها موسيقياً ، وهل قواعد النحو تراعي ائتلاف المعاني وتخدمها ام إنها تخدم الألفاظ . ثم لم يرسم لنا خطة لإبراز فكرة في رأسنا في شكل ادبي ، وكيف نقسمها الى عناصر ، وكيف نفكر في هذه العناصر ثم نجمعها من جديد ، ولم يبين ما هي الخصائص الوسائط التي تجعل الاساليب متنوعة بتنوع المواضيع ، وما هي صفات الألفاظ التي يجب ان تتوفر في موضوع بعينه .

ولم يبين لنا كيف نجد عناصر هذه الفكرة العامة الموجهة التي نريد طرقها لنلمّ بها ونجعلها كاملة ، ولم يستأنس بآراء من قبله في البلاغة كما لم يحاول وضع تعريف لها ولكنه على كل حال أتى بنظرية جميلة ربما استقاها كما قلنا من مصادر يونانية وهي نظرية الانسجام .

* * *

كتاب نقد النثر

لا يزال الاختلاف قائماً حول المؤلف الحقيقي لكتاب نقد النثر فالأستاذ عبد الحميد العبادي يرجح في نقده وتحقيقه المطبوع مع الكتاب أنه لقدامة بن جعفر السابق مؤلف كتاب نقد الشعر المتوفي سنة ٣٣٧ هـ ، ويرجح بروكلمان أنه من تأليف تلميذه أبي عبد الله محمد بن أيوب ، ولهذا آثرت أن أدرس كتاب نقد النثر على حدة . وعلى كل حال فهذا الكتاب يتفق مع كتاب نقد الشعر في أشياء ويزيد عنه في أشياء تكمل بها البلاغة كما أنه ينقص عنه في أشياء هي أنه لم يبحث

في بعض تفاصيل بحثها بتطويل مؤلف نقد الشعر ، ثم لا يتبع المؤلف نفس الطريقة في البحث ونفس التقسيم للمواضيع بل يضع لبحثه خطة أخرى تختلف عن تلك .

رأينا أن قدامة لم يعرف البلاغة في نقد الشعر ولكن المؤلف هنا يعرفها[1] فيقول : « وحدّها عندنا أنها القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام وحسن النظام وفصاحة اللسان » ثم يشرح هذا التعريف بقوله : « وإنما أضفنا الى الاحاطة بالمعنى اختيار الكلام لأن العامي قد يحيط قوله بمعناه الذي يريده الا أنه بكلام مرذول من كلام أمثاله فلا يكون موصوفاً بالبلاغة . وزدنا فصاحة اللسان لأن الأعجمي واللحان قد يبلغان مرادهما بقولها فلا يكونان موصوفين بالبلاغة . وزدنا حسن النظام لأنه قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن الآتي على المعنى ولا يحسن ترتيب ألفاظه وتصيير كلّ واحدة منها مع ما يشاكلها فلا يقع ذلك موقعه » وهذا التعريف يطلعنا على أن البلاغة عنده تشمل الفصاحة لأنه اشترط فصاحة اللسان ليكون الكلام بليغاً ثم يجعل جمال الكلام راجعاً الى تعبيره تعبيراً قوياً كاملاً عن المعنى والى حسن اختيار الألفاظ المؤدية هذا المعنى ، ثم الى حسن النظام الذي هو التأليف والسبك وتبين هذا النظام في شرحه للتأليف بأنه ترتيب للألفاظ ووضع كل واحد مع ما يشاكله .

وفي هذا التعريف لا نرى اثراً للخيال ولا للعاطفة في تكوين جمال القول فهو ناقص من هذه الوجهة كغيره من تعاريف البلاغيين العرب .

وقد ضرب مثالاً على الكلام البليغ قول علي بن ابي طالب : « أين من سعى واجتهد وجمع وعدد وزخرف ونجد وبنى وشيد » وعلق عليه بقوله : « فأتبع كل حرف بما هو من جنسه وما يحسن معه نظمه ولم يقل أين من سعى ونجد وزخرف وشيد وبنى وعدّد ، ولو قال ذلك لكان مفهوماً ومن قاله مستقيماً وكان مع ذلك فاسد النظم قبيح التأليف » . وتعليقه هذا يطلعنا على أن حسن السبك عنده يتحقق بتلاؤم الحروف والكلمات لفظاً وتلاؤم الكلمات معنى بحيث تقرن الكلمة

(١) نقد النثر ص ٨٤

بقربيتها في المعنى وشريكتها في الدلالة ، وعلى أن المؤلف يحب الصنعة في الألفاظ لأنه استشهد بالسجع .

ويتكلم المؤلف على سبب تسمية الشاعر شاعراً فيقول : إنه سمي كذلك لأنه يشعر من معاني القول واصابة الوصف بما لا يشعر به غيره . ويقول إن الشعر إنما يكون فائقاً إذا اجتمع فيه صحة المقابلة وحسن النظام وجزالة اللفظ واعتدال الوزن وإصابة التشبيه وجودة التفصيل وقلة التكلف والمشاكلة في المطابقة [1] . ويلاحظ إهماله جانب العاطفة ، وعدم ذكره المعنى مما يجوّز لنا أن نفهم أنه يرجح جانب اللفظ على جانب المعنى . ولكنه حين ينتقل الى الكلام على ما ينبغي للشاعر أن يعمله يقول ما خلاصته أنه يجب أن يضع المعنى وكل شيء موضعه [2] وان يتساوى ويتكافأ معنى البيت مع لفظه فلا يزيد اللفظ عن المعنى ولا المعنى عن اللفظ [3] وإلا فسد الشعر كما فسد قول الأعشى :

« وقد أروح الى الحانوت يتبعني شاوٍ مشلٌ شلولٌ شلشلٌ شولُ » [4]

وأنه ينبغي له الايجاز وأن يستوفي البيت الواحد معنى او معنيين فلا يكمل بيت معنى بدأه الشاعر في بيت قبله . وهنا نلاحظ نظرته الجزئية في إظهار الفكرة واستقلال كل بيت عن الآخر وعدم النظر الى القصيدة كوحدة .

ويقول إنه يحق للشاعر ان يتصرف في المعاني كما يريد فيصدق او يبالغ فالكذب جائز في الشعر وان ارسطو طاليس ذكر الشعر فوصفه بأن الكذب فيه اكثر من الصدق وذكر ان ذلك جائز في الصناعة الشعرية [5] . ونلاحظ هنا أمرين الأول ان المؤلف متصل بالثقافة اليونانية اتصالاً وثيقاً ، والثاني أنه يورد نفس الرأي الذي اورده قدامة في نقد الشعر وهو ان المبالغة جائزة في نظمه . ويضيف الى هذا اشياء تكون في الشعر فتزيد في حسنه [6] : منها حسن

(١) نقد النثر ص ٩٣ (٢) نفس المرجع ص ٩٧ (٣) ص ٩٩

(٤) وهنا نلاحظ أن المؤلف اورد نفس البيت الذي أورده قدامة في نقد الشعر .

(٥) ص ٩٩ (٦) ص ١٠٠ من نفس المرجع

الانشاء وحلاوة النغمة وتلاؤم الألفاظ مع موضوعات المعاني وخلط الجد بالهزل واستعمال كل منها في موضعه حتى لا يمل الناس الجد ولا يسخرون من كثرة الهزل . وهذا يطلعنا على أنه لم يهمل جانب الموسيقى ولا جانب المعاني وتلاؤمها مع الألفاظ . وضرب مثالاً على تلاؤم المعنى والشعر مع المقام قول امرئ القيس وهو في عنفوان أمره وجدة ملكه :

فلو أن ما اسعى لأدنى معيشة كفاني ولم أطلب قليل من المال

ولكنما أسعى لمجد مؤثل وقد يدرك المجد المؤثل امثالي

وقوله وقد ضعف أمره فوضع القناعة موضعها :

« ألا إن لم تكن إبل فمعزى كأن قرون جلتها العصي » الخ [1]

ويذكر قبح التكلف وضرورة الجريان على السجية في الألفاظ والمعاني ويقول إن البلاغة ليست الاغراب في الألفاظ والتعمق في المعاني والفصيح ما افصح عن المعنى والبليغ ما بلغ المراد . والألفاظ يجب ان تكون مفصلة على قدود المعاني والكلام متناسباً مع المقام من حيث اللفظ ومن حيث المعنى [2] . والفصيح من الكلام في رأيه ما وافق لغة العرب ويقول إن النحو وضع لمعرفته [3] ونراه يلح في موضع آخر ايضاً على ان لكل مقام مقالاً [4] ، وان الألفاظ يجب ان تكون على قدود المعاني [5] .

نتبين مما سبق من القول ان مؤلف نقد النثر كمؤلف نقد الشعر لا يرجح جانب اللفظ على جانب المعنى ولا جانب المعنى على جانب اللفظ ولكنه يرى ان الجمال يكون بائتلافها وتكافئها ويتحقق ذلك بحسن السبك الذي هو ملاءمة بين الألفاظ من حيث نطقها في الفم ووقعها على الأذن مما يعبر عنه بالفصاحة ومن حيث ارتباط الكلمة بجارتها معنىً ووجودها في موضعها لتؤدي فيه وظيفتها المزدوجة المشتركة بين اللفظ والمعنى .

(يتبع) **نعيم الحمصي**

(١) نقد النثر ص ١٠٨ (٢) ص ١١٨ (٣) ص ١٦٠
(٤) انظر ص ١٦٣ (٥) انظر ص ١٦٦

سوريا
المجمع العلمي العربي
العدد رقم 1
1 يناير 1950

البلاغة بين اللفظ والمعنى

« من عصر الجاحظ الى عصر ابن خلدون »

— ٣ —

كتاب الصناعتين : لأبي هلال العسكري المتوفى سنة ٣٩٥ هـ

يلاحظ على أبي هلال العسكري في كتابه الصناعتين تأثره الشديد بالجاحظ . ويظهر هذا التأثر في كثير من النصوص التي يذكرها والتي ذكرت في البيان والتبيين ، فالمادة قد استقاها في الغالب من الجاحظ ولكنه لم يلجأ الى الاستطراد مثله وانما نظم البحث بعض التنظيم . ويؤخذ عليه اضطرابه في رأيه في البلاغة وفي الجانب الذي يجب عليه أن ينصره من عنصريها الرئيسيين . فقد حار أينصر المعنى أم ينصر اللفظ أم يقول بتكافئهما واشتراكهما في جمال القول ، وهي آراء ثلاثة لم يستقر على واحد منها استقراراً ظاهراً . ويظهر أن الفكرة كانت مبهمة في رأسه أو أن الأمثلة الأدبية التي كانت تعرض له كانت مرنة ، فكان جمال بعضها يرجع الى تلاؤم اللفظ والمعنى وجمال بعضها الآخر يرجع الفضل فيه لأحد الطرفين ، ولهذا كانت حيرة ابي هلال حيرة له بعض الحق فيها لأن قوانين البلاغة والجمال مرنة فقد يطغي جمال الروح على جمال المادة وقد يحصل العكس وكثيراً ما يقع اجتماعها فيكون الكمال . والمولع بالجمال يتبعه أينما كان وفي أية صورة بدا ، فقد تعشق المرأة لجمال نفسها او لجمال جسمها او لجمال الاثنين معا .

ويحمد له أنه إنما يتناول النقد والبلاغة ـ الممتزجين احدهما بالآخر في دراسته لها ـ في كتابه ، تناولَ الأديب الناقد الذي يحكم على الأدب بميزان الذوق والفهم الفني فيكثر من الشواهد ويقلّ من القواعد الجافة التي تجمد البلاغة ، ولا يجري على طريقة علماء البلاغة المتأثرين بعلمي الفلسفة والكلام .

وليس معنى البلاغة محدوداً واضحاً عند ابي هلال ، وكذلك معنى الفصاحة . ولهذا نراه تارة يقصر البلاغة على المعنى والفصاحة على تمام آلة اللفظ (ص ٧) ، والكلام إنما يكون عنده فصيحاً إذا حوى الضخامة والجزالة ، وإذا لم يحوهما لم يسمَّ فصيحاً ولو جمع نعوت الجودة ، وإنما يسمى بليغاً . فكل من الفصاحة والبلاغة في هذا المفهوم غير الاخرى ؛ ونراه تارة أخرى يقول (ص ٨) : « البلاغة كل ما تبلّغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقاً لم يسمَّ بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى » ثم يوغل اكثر في اطلاق البلاغة على اللفظ والمعنى معاً فيقول : « إن من شرط البلاغة أن يكون المعنى مفهوماً واللفظ مقبولاً ومن قال إن البلاغة هو إفهام المعنى فقط فقد جعل الفصاحة واللكنة ، والخطأ والصواب ، والإغلاق والإبانة ، سواء . » والبلاغة عنده هي اسم يمدح به الكلام ولا يحمد الكلام ويمدح إذا وفّى المعنى حقه ولم يوف اللفظ فيخلو من التعقيد والاستغلاق ويكون واضحاً سهلاً وقريباً حلواً ويستشهد على هذا بجملة أقوال في البلاغة لمن سبقه من الباحثين ثم نراه (ص ١٢ — ١٤) يورد آيات يفهم منها أن البلاغة عنده قائمة على قوة تلاحم المعاني وسداد الحجة وقوة التعبير عن الفكرة ، وهذه الصفة الأخيرة تشتمل على اللفظ . ويذكر (ص ١٥) أن البلاغة موهبة وليست شيئاً يدرك بالتعلم ، ولكنه يقول إن من تمام آلات البلاغة التوسع في معرفة العربية (ص ١٥) ووجوه الاستعمال لها والعلم بفاخر الألفاظ وساقطها ومتخيرها ورديئها ومعرفة المقامات وما يصلح في كل واحد منها من الكلام ، ثم لا يلبث أن يقول (ص ١٦) إن مدار البلاغة على تخير اللفظ وإن تخيره أصعب من جمعه وتأليفه ، ثم يعود فيذكر رأياً للبحتري مآله أن الفرزدق أشعر من جرير لأنه يتصرف في المعاني فيما لا يتصرف فيه جرير ويورد من شعره

في كل قصيدة بخلاف ما يورده في الأخرى بخلاف جرير فإنه يكرر، ويفهم من قوله أنه يؤيد البحتري ثم نراه يذكر بعد ذلك رأيه في أن البلاغة أن يكون في مقدرة صانع الكلام أن يأتي بالجزل مرة وبالسهل أخرى ويلين إذا شاء ويشتد إذا أراد ويمثل لذلك ببيتين لجرير .

ينتقل من هذا إلى ذكر آراء السابقين في البلاغة فيذكر رأي الهندي في البلاغة ويفاد منه أن البلاغة يجب أن تعنى بالألفاظ وبالمعاني إلى جانب غيرهما من الشروط وقد ذكرته سابقاً ويذكر بعد ذلك رأي العربي في البلاغة (ص ٣٤) وخلاصته أن البلاغة تحقق في تقريب المعنى وإيضاحه وفي الايجاز وحسن الاستعارة ، ويورد لابن المقفع (ص ٣٨) هذا التعريف : « البلاغة كشف ما أغمض من الحق وتصوير الحق في صورة الباطل » ، وهذا ليس تعريفاً لها وإنما هو وصف اثر من آثارها في النفوس ، ويصف الكلام الجيد (ص ٣٩ — ٤١) بكلام طويل يفيد أن البلاغة فيه إنما تحقق بحسن أداء المعنى وجمال اللفظ وكمال التأليف وجودة الأقسام وحسن الموسيقى واحتوائه على الرونق والطلاوة .

ولا ننتهي من هذا حتى نرى ابا هلال يحمل على المعاني وينكر أن يكون لها شأن في بلاغة الكلام فيقول (ص ٤٢) : « وليس الشأن في إيراد المعاني .... لأن المعاني يعرضها العربي والعجمي والقروي والبدوي وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من اود النظم والتأليف وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت ... » ويستدل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ بأن الخطب الرائعة يمكن أن تؤدي معناها بتبديل الفاظها بألفاظ رديئة فهي لم تعمل لافهام المعاني ، وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صنعته ورونق الفاظه وجودة مطالعه وحسن مقاطعه وبديع مباديه وغريب مبانيه على فضل قائله وا كثر هذه الأوصاف ترجع الى الألفاظ

دون المعاني ، ويسوق دليلاً على رأيه ايضاً أن موضع عناية الكاتب والشاعر والخطيب هو الألفاظ دون المعاني ويسوق دليلاً آخر هو ان الكلام اذا حسن لفظه وكان معناه وسطا دخل في جملة الجيد وضرب مثالاً على ذلك الأبيات الثلاثة التي سبقه إلى ذكرها ابن قتيبة وهي : « ولما قضينا من منى كل حاجة ... الخ » وقد مضى القول فيها ، وهو يقول إنه ليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى وهنا يقصد بالمعنى ما كان يقصده ابن قتيبة لما تعرّض لهذه الأبيات وغفل عن كبير معناها الذي سينبه اليه بالتفصيل عبد القاهر الجرجاني . ثم يقول إن المعنى إذا كان صواباً لا يرفع من قيمة الكلام إذا كان لفظه بارداً فاترا ، ويسوق مثالاً عليه شعرا ردياً لعمرو بن معدي كرب ويعلق عليه بقوله (ص ٤٣) : « والشعر كلام منسوج ولفظ منظوم واحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف وحسن نظمه ولم يهجن ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفاً بغيضاً ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دونا » ثم يمثل للشعر البغيض بشعر رديء لأبي تمام .

ويدعوه هذا إلى الكلام في قبح التكلف فيقول إن الكلام لا خير فيه إلا إذا وضح معناه وحسن وأجيد لفظه ، وينتقد بشدّة (ص ٤٤) من يبهمون المعاني ويحشدون الألفاظ جريا وراء الصنعة والتكلف ، وربما كان يقصد مدرسة ابي تمام ، ويقول إن السهل امنع جانبا واعز مطلبا ولهذا قيل : « أجود الكلام السهل الممتنع » ويقول إنه لا خير ايضاً في الشعر الذي يسهل لفظه ويكون معناه مكشوفاً بينا فهو من جملة الرديء المردود ويمثل في جملة ما يمثل به للشعر السهل الممتنع بقول البحتري :

« ايها العاتب الذي ليس يرضى نم هنيئاً فلست أطعم غمضا »

« إن لي من هواك وجدا قد استهـ ـلك نومي ، ومضجعي قد أقضا »

ويعود العسكري (ص ٥٠) الى نصرة الألفاظ فيقول إن تمييزها ووضعها

في مواضعها امر شديد ويروي عن الصولي ان رجلاً انشد ابن هرمة قوله :

« بالله ربك إن دخلت فقل لها هذا ابن هرمة قائماً بالباب »

فقال ما كذا قلت أكنت اتصدّق فقال « فقاعدا » ... قال أكنت أبول قال فماذا قال « واقفا » ليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى . ولا يبقى ابو هلال محافظا على رأيه في تفضيل اللفظ في بقية كتابه بل يعود فيشركه في الفضل مع المعنى بل يرجح المعنى على اللفظ بعض الشيء فيقول (ص ٥١) إن صاحب البلاغة يحتاج إلى « إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ لأن المدار بعد على إصابة المعنى ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان والألفاظ معها تجري مجرى الكسوة ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة ... » ويجعل فكر الأديب اذا هو فكّر ، فكراً في ترتيب المعاني لا ترتيب الألفاظ فيقول (ص ٥١) « ومن عرف ترتيب المعاني واستعمال الألفاظ على وجوهها بلغة من اللغات ... » إلى ان يقول : « فلا يكمل لصناعة الكلام إلا من يكمل لإصابة المعنى وتصحيح اللفظ والمعرفة بوجوه الاستعمال » ويقسم المعاني بعد ذلك إلى ضربين : ضرب يبتدعه الأديب وضرب يحتذي به مثالا تقدم . ويلزم الأديب ان يطلب الإحسان في جميع ذلك ويتوخى فيه الصورة المقبولة والعبارة المستحسنة . ويشرح بعد ذلك مراتب المعاني وانواعها من حيث الخطأ والصواب ويقول إنه إنما نبّه على مواقع الخطأ تجتنب وعلى مواقع الصواب فتعتمد . ويخلص العسكري من هذا الى نقد معان وتشابيه اخطأ الشعراء في ايرادها ويأباها الذوق السليم كما يأباها المنطق الحكيم وينعى على الأدباء استعمالهم معاني في مقامات لا تناسبها والفاظاً لم توضع في محلها وأن يريد الأديب معنى فيدل كلامه على غيره ، واستعمال الفاظ لا تستعمل إلا في مواضع ومناسبات خاصة في غير هذه المواضع والمناسبات ، وارتكاب اخطاء في اللفظ لضرورات الشعر وقرن لفظة بأخرى لم يقض العرف

باقترانها، ويجعل من القرآن ميزانا لحسن وضع الكلمات مواضعها . ويعيب العسكري على بعض الشعراء ان يخرجوا في عواطفهم عن المألوف كأن يذكروا تجلدهم على هجر من يحبون ، وهذا طريف لم يتعرض له من سبق الكلام عليه من المؤلفين .

ويعود العسكري بمناسبة نصيحته لمن يريد ان يصنع كلاماً الى الحديث عن اللفظ والمعنى فيسوّي بينهما ويقول (ص ١٠٠) «واذا اردت ان تصنع كلاماً فأخطر معانيه بقلبك وتنوّق له كرائم اللفظ واجعلها على ذكر منك ليقرب منك تناولها ولا يتعبك تطلبها» ويورد بعد هذا الكلام قسما من صحيفة بشر بن المعتمر (ص ١٠١) التي تحدثنا عنها سابقاً اثناء الكلام على الجاحظ ويورد كلام الجاحظ في نصيحته الى الكتاب وفي غيرها ، مما يريد ان يؤيد به ضرورة اختيار اللفظ الكريم للمعنى الكريم ويذكر كلاماً رواه الجاحظ في البيان والتبيين وهو في ضرورة مناسبة المقال للمقام .

ولا ينسى العسكري ان ينبه (ص ١٠٣) على ان طبيعة الشعر غير طبيعة الرسائل والخطب وانه بني اكثره على الكذب والاستحالة من الألفاظ الممتنعة وانه لا يراد منه إلا حسن اللفظ وجودة المعنى وهذا هو الذي سوغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه ويقول إن مما يميزه النظم الذي به زنة الألفاظ وتمام حسنها ، وليس شيء من اصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلة الشعر . ومن اجمل ما يقرره العسكري في ميزات الشعر اتصاله الوثيق بالموسيقى واثر موسيقاه في النفس فيقول (ص ١٢٣) : «ومما يفضل به الشعر ان الالحان التي هي اهنى اللذات إذ سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا تتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة إلا ضرباً من الألحان الفارسية تصاغ على كلام غير منظوم نظم الشعر تمطط فيه الألفاظ فالألحان منظومة والألفاظ منثورة» .

بعد هذا تأتي (ص ١٠٤) نصيحة العسكري الى من يريد ان يعمل شعرا

بأن يستحضر المعاني في الفكر والقلب وأن يحسن اختيار الوزن والقافية فبعض المعاني لا يمكن ، او لا يسهل ، نظمه إلا في قافية دون غيرها ، وأن يتجنب التكلف والتعقيد ويهذب القصيدة وينقحها بعد الانتهاء منها وأن يعدل ويوازن بين اجزائها وأن يحسن اختيار الألفاظ وسبك الكلام وتكون الحروف سهلة المخارج وأن يراعى المقام من حيث الايجاز والاطناب وأن يكون الكلام متصل المعاني تنبئ موارده عن مصادره .

ونصيحة العسكري لا تقدم ولا تؤخر في قول الشعر إلا بمقدار ما تقدم وتؤخر دراسة فن العوم بصورة نظرية بل ربما كانت هذه أجدى ، وخير من هذه القواعد كثرة مدارسة الشعر . ويقدم أبو هلال بعد نصيحته أمثلة للشعر الحسن وأمثلة للردي. الذي يبرأ فيه صدر البيت من عجزه ويتكلم (ص ١١١) في صفات الألفاظ الجيدة فيقول ينبغي ان لا تكون وحشية بدوية ولا مبتذلة سوقية ولا مخالفة للقياس ، والتنكير يحسن احيانا ويقبح أخرى ، وكذلك التعريف ، وينبغي تجنب ارتكاب ضرورات الشعر وأن لا يلجأ الى كثرة اللفظ في تأكيد الكلام بل إلى أن يكون نظمه على صورة مخصوصة .

ويتحدث بعد ذلك (ص ١٢٠) عن أهمية نظم الكلام في حسنه فيقول إنه يزيد المعنى وضوحاً وإن الكلام يسوء إذا كان سيئاً ولو كان المعنى حسناً وإن طلاوة الكلام تزداد إذا حسن ولو كان المعنى وسطا ويشبه نظم الكلام بنظم العقد إنما يكون حسنه بحسن اختيار الحبات وضم كل حبة الى اختها وأن لا يعدل به عن وجوه التركيب المقررة فيقدم ويؤخر أو يحذف أو يزاد فيه إلا لفائدة ، وذكر قول العتابي بأن الألفاظ اجساد والمعاني ارواح وإنما تراها بعيون القلوب فكما تفسد الروح والصورة بفساد الخلقة وتغيير أصل خلقتها القوية كذلك يفسد المعنى بفساد التركيب وقال إن من سوء النظم المماظلة ومخالفة وجه الاستعمال وتناول المعنى من بعيد ، وإن من تمام حسن الوصف أن يكون مخرج الكلام ذا طلاوة وماء (ص ١٢٨) وخاليا من التكلف والصنعة .

وكأنه طلاوة وماء حتا لها قيمتها لأنها إنما تعني أن يكون في الجملة حياة فكأنها تنطق وهي لا تكون كذلك إلا إذا كانت تحسن التعبير عن العاطفة وقد يكون المؤلف أراد بهذين اللفظتين ما ذهبت اليه وقد أكون مبالغا ·
ومن الغريب أن اباهلال العسكري يبقى متردداً بين اللفظ والمعنى في إعطائه الأسبقية لأحدهما بعد كل ما سبق فيعود في (ص ١٤٦) الى القول بأنه لاشأن للمعاني لأنها مشتركة بين العقلاء وبأن الناس انما يتفاضلون في الألفاظ ورصفها ثم يقسم الفضيلة بين اللفظ والمعنى في باب الفصل والوصل (ص ٣٥٣) فيقول :
« وقلما رأينا بليغا الا وهو يقطع كلامه على معنى بديع او لفظ حسن رشيق · »
وبعد عرض ما يتعلق بالموضوع من آراء العسكري المتفرقة في تضاعيف كتابه ألخص ملاحظاتي عليه بأنه لم يحدد معنى الفصاحة ولا معنى البلاغة تحديدا نهائيا بل تركها عرضة للمد والجزر كما أنه بقي مترددا بين تفضيل اللفظ حينا ومساواته بالمعنى حينا ومناصرة جانب المعنى نوعا ما حينا آخر وهذا التردد دليل على أنه كان يشعر بأهمية كل منهما · على أن من المهم أكثر في الموضوع شعوره بعظم شأن تركيب الكلام ، ولكنه تردد أيضا في موضوع التركيب هل هو ترتيب المعاني في النفس او ترتيب الألفاظ في النطق ، وقد أخذ بهذا حينا وبذلك حينا آخر كما اشرت الى ذلك في موضعه ولم يغفل الحديث عن أثر الموسيقى وانتخاب الألفاظ في الشعر فوفاهما حقهما بالنسبة الى مفهوم عصره كما أشار الى ناحية العاطفة في الشعر وما يجب على الشاعر من مسايرة المألوف في إظهار عاطفته ولكن باختصار يقارب الإخلال · ومفهوم البلاغة عنده كمفاهيم من سبقوه ينقصه أثر العاطفة في الكلام وأثر الخيال في إبراز الفكرة العامة ثم لم يخرج تصوره لميدان البلاغة عن ميدان الجملة القصيرة والبيت من الشعر إلى ميدان القصيدة الكاملة والموضوع الكامل في النثر ، ليخطط لها الطريقة التي يكفل اتباعها بان يحوزا صفة الجمال وبالتالي صفة البلاغة ·

كتاب العمدة : لابن رشيق

« أبي علي بن الحسن بن رشيق » المتوفى سنة ٤٦٣ هـ

يمتاز ابن رشيق من بين المؤلفين الذين تكلمت عنهم حتى الآن بأنه لم يقع في الاضطراب والحيرة بين رأيين مختلفين ، بل هو يأخذ بوضوح جانبا معنيا فيناصره ، ثم يظهر عليه أن الفكر التي يتناولها بالكتابة واضحة في ذهنه ، ويظهر عليه أنه أحسنُ تنظيما وتبويبا لبحثه فلا يستطرد ولا يكرر معنى تكلم فيه قبل كا أنه اكثرهم فهما ونضجا وهو يكثر من الرواية وجمع الأخبار ولكنه حسن الدراسة والاستنتاج وربما كان فهمه لمعنى البلاغة اقرب أفهام المؤلفين السابقين الى فهمنا لها بمعنى أنها الجمال في القول وبما تألف منه هذا الجمال من عناصر وقد اورد في باب تعريف البلاغة أقوالاً عدة في حدها منها : (ص ١٦٣) « وقالوا لا يكون الكلام يستوجب اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه ولا يكون لفظه أسبق الى سمعك من معناه الى قلبك » ونجد هذا القول في جملة ما سبق من اقوال في كتاب البيان والتبيين للجاحظ . واورد بعد هذا القول كلمات مُؤداها أن البلاغة في الايجاز وفي حسن اللفظ مع جمال المعنى ، ثم يذكر عدة اقوال ذكرها الجاحظ قبله في البيان والتبيين ثم يذكر (ص ١٦٤) تعريفاً لبعض المحدثين وهو : « البلاغة إهداء المعنى الى القلب في احسن صورة من اللفظ » واخيراً يلخص هذا الباب (ص ١٦٦) بأن مداره كله على أن « البلاغة وضع الكلام موضعه من طول او ايجاز على حسن العبارة » ويقول : « ومن جيد ما حفظته قول بعضهم : البلاغة شدُّ الكلام معانيه وان قصر وحسن التأليف وان طال » ولا يكفي ما سبق لبيان مقدار فهم ابن رشيق لمدلول البلاغة فقد كان تلخيصه لها دون إدراكها وتذوقها ولهذا نرجع الى كلامه في الشعر ونظراته النقدية التي تظهرنا على درجة فهمه للجمال الفني لتكون عنه

فكرة صحيحة فهو يقول (ص ٧٤) : « وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر له غيره فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه او استظراف لفظ وابتداعه او زيادة فيما اجحف فيه غيره من المعاني او نقص مما اطاله سواه من الألفاظ او صرف معنى الى وجه عن وجه آخر كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ولم يكن له الا فضل الوزن وليس بفضل عندي مع التقصير » . ومطلع هذا القول سبقه اليه صاحب كتاب نقد النثر ولكنه أكمله بضرورة حصول الابتكار والتجديد عند الشاعر ليسمى شاعرا ولم يبق هذه التسمية مبهمة بلا تفصيل كما فعل صاحب نقد النثر ثم يزيدنا ابن رشيق اعجابا به في تقريره حقيقة جميلة غابت كثيراً عن علماء البلاغة المنطقيين وهي أن ادراك جمال القول انما يكون بالذوق لا بعلم وقواعد وهذا الذوق ينشأ من كثرة المدارسة التي تنضاف الى الموهبة الخاصة ، وهو يعبر عن رأيه هذا تعبيرا جميلا ص ٧٦ اذ يقول : « قال الجمحي وللشعر صناعة وثقافة يعرفها اهل العلم كسائر اصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الآذان ومنها ما يثقفه اللسان .... ويقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء انه لندي الحلق حسن الصوت طويل النفس مصيب اللحن وتوصف الأخرى والأخرى بهذه الصفة وبينهما بون بعيد ، يعرف ذلك اهل العلم به عند المعاينة والاستماع بلا صفة ينتهي اليها ولا علم يوقف عليه وان كثرة المدارسة للشيء لتعين على العلم به ، وكذلك الشعر يعرفه اهل العلم به ؛ وسمعت بعض الحذاق يقول : ليس للجودة من الشعر صفة انما هو شيء يقع في النفس عند المميِّز كالفرند في السيف والملاحة في الوجه وهذا راجع الى قول الجمحي بل هو عينه وانما فيه فضل الاختصار » .

ولم يهمل أثر العاطفة في قول الشعر وفي تكوين جماله فقال (ص ٢٧) : « بني الشعر على اربعة اركان وهي المدح والهجاء والنسيب والرثاء . وقالوا قواعد

الشعر اربعة : الرغبة والرهبة والطرب والغضب » وذكر (ص ٧٨) أن عبد الملك ابن مروان قال لأرطأة بن سهية أتقول الشعر اليوم فقال والله ما اطرب ولا اغضب ولا اشرب ولا ارغب وإنما يجيء الشعر عند احداهن .

وحديثه هذا عن العاطفة موجز لا يغني ولا يسمن من جوع ولا يفسر إلا ما يحرك الى قول الشعر ولم يبين أثر هذه العاطفة او شدة هذه العاطفة في شعر شاعر ولكن هذا على كل حال يطلعنا على أنه كان يدرك الرابطة الشديدة بين الشعر وبين العواطف الانسانية . وقد وضح ابن رشيق هذه الرابطة وحسن ادراكه لها في تعريفه ماهية الشعر الحقيقي اذ يقول ص ٨٣ « وانما الشعر ما اطرب وهز النفوس وحرك الطباع فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه لا ماسواه .» ويشبه البيت من الشعر بالبيت من الأبنية (ص ٧٨) : « فقراره الطبع وسمكه الرواية ودعائمه العلم وبابه الدربة وساكنه المعنى ولا خير في بيت غير مسكون وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأواخي والأوتاد للأخبية فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغني عنها » ثم يقول ص ٧٩ : « قال غير واحد من العلماء : الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الرائع وما سوى ذلك فانما لقائله فضل الوزن .

ويعتقد ابن رشيق بنظرية صحيحة لمح اليها الجاحظ قبله تلميحاً خفيفاً وهي أن لكل فريق من الأدباء الفاظاً خاصة بهم فيقول (ص ٨٣) : « وللشعراء الفاظ معروفة وامثلة مألوفة ولا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها كما ان الكتاب اصطلحوا على الفاظ بأعيانها سموها الكتابية لا يتجاوزونها الى سواها الا أن يريد شاعر ان يتظرف باستعمال لفظ اعجمي فيستعمله في الندرة وعلى سبيل الخطرة كما فعل الأعشى قديماً وابو نواس حديثاً فلا بأس بذلك . والفلسفة وجر الأخبار باب آخر غير الشعر فإن وقع فيه شيء منها فبقدر ولا يجب أن يجعلا نصب العين فيكونا متكأ واستراحة .

ولا يغفل ابن رشيق عن ضرورة السبك الجيد في الشعر لتتوفر فيه البلاغة والجمال فيروي (ص ١٧١) كلام الجاحظ الذي يتلخص في أن أجود الشعر ما كان حسن السبك من حيث تلاؤم الكلمات والحروف في النطق وتأدية المعاني ويعلق عليه بأنه يلذ حينئذ سماعه ويخف محمله ويقرب فهمه ويعذب النطق به حتى كأن البيت كله لفظة واحدة واللفظة كأنها حرف واحد وبعكس ذلك يكون الكلام المتنافر .

ثم يذكر اختلاف الرأي في مزاوجة الألفاظ وأن من الناس من يقرن الكلمة وأختها ومنهم من يقابل لفظتين بلفظتين ومن الشعراء من يضع كل لفظة موضعها لا يعدوه فيكون كلامه واضحا ومنهم من يقدم أو يؤخر إما لضرورة وزن او قافية وهو أعذر وإما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام ويقدر على تعقيده وهذا هو العيّ بعينه وكذلك استعمال الغرائب والشذوذ التي يقل مثلها في الكلام فقد عيب على من لا تعلق به التهمة . وهو يسوق أمثلة على هذا كله .

ويتكلم عن عيوب الشعر التي يجب اجتنابها فيذكر منها تقارب الحروف أو تكررها والمداخلة ويقول : « ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض وانا أستحسن ان يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده وما سوى ذلك فهو عندي تقصير الا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها ، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد » .

ونحن نستطيع أن نضم جزءاً الى جزء من الأقوال السابقة لتؤلف في أذهاننا من هذه الأجزاء صورة كاملة للبلاغة بمعنى الجمال في القول كما كان يفهمها ابن رشيق وهي صورة تقرب من أن تكون كاملة العناصر كالتي نقول بها الآن ففيها المعنى وفيها اللفظ والأسلوب (بما عبر عنه من سبك وتأليف) وفيها العاطفة وفيها الخيال (بما اشترطه في الشعر من ضرورة احتوائه على الاستعارة الجميلة والتشبيه الرائع) فضلا عما تضمنت أفكار ابن رشيق السابقة من نظرات صادقة في تذوق الأدب وحسن فهمه .

ولم يتعرض ابن رشيق لعملية النظم نفسها وفلسفتها ـ إن صح هذا القول ـ من حيث الاختلاف في النظم أهو في ترتيب الألفاظ بحذف النظر عن دلالتها أم في ترتيب المعاني في النفس .

ولكنه لم يهمل الكلام في نسبة قيمة اللفظ وقيمة المعنى ومقدار اشتراك كل منها في تكوين جمال القول فقال (ص ٨٠) : « اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته » ويذكر أن ضعف كل منها يؤثر في الآخر ولا قيمة لأحدهما بدون الآخر وأن للناس فيها آراء ومذاهب : منهم من يؤثرون اللفظ على المعنى وهؤلاء فرق فرقة تؤثر فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع كقول بشار :

(اذا ما غضبنا غضبةً مضريةً هتكنا حجاب الشمس او قطرت دما)

ويقول ان هذا النوع أدلُّ على القوة وأشبه بما وقع فيه من موضع الاختيار وفرقة أصحاب جلبة وقعقعة بلا طائل معنى الا القليل النادر ، كأبي القاسم بن هانئ[1] ومن جرى مجراه فإنه يقول أول مذهّبته :

أصاخت فقالت وقع أجرد شيظم وشامت فقالت لمع أبيض مخذم

وما ذعرت إلا لجرس حليها ولا رمقت إلا بُرَى في مخدّم

وليس تحت هذا كله الا الفساد ويذكر أن أبا القاسم هذا يحسن حين يترك نفسه على سجيتها ويرذل شعره اذا تكلف ويقول ان من جيد شعره المطبوع في هذا المذهب قوله :

لا يأكل السرحان شلو عقيرهم مما عليه من القنا المتكسر

وفرقة ذهبت الى سهولة اللفظ فعنيت بها واغتفر لها فيها الركاكة واللين المفرط كأبي العتاهية والعباس بن الأحنف ومن تابعهما وهم يرون الغاية في هذا المذهب قصيدة ابي العتاهية التي مطلعها :

(١) هو ابن هانئ الأندلسي الشاعر المشهور الذي لقب بمتنبي الغرب .

«يا إخوتي ان الهوى قاتلي فيسروا الأكفان من عاجل»

ثم يقول ابن رشيق : «ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته كابن الرومي وابي الطيب ومن شاكلهما. هؤلاء المطبوعون فأما المتصنعون فسيرد عليك ذكرهم» . ثم يقول ان أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى لأن المعاني في رأيهم موجودة في طباع الناس ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف وأن في متناول أي انسان أن يصف الشجاع بالأسد والكريم بالغيث والحسن بالشمس .... ولكن العبرة في تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة وبدون ذلك لا يكون له قدر ثم يذكر اقوالاً وتشابيه كثيرة يوردها من يفضلون اللفظ على المعنى ولا حاجة لذكرها .

ويفهم من مجموع أقواله أن مذهبه هو ان اللفظ والمعنى متكافئان تجب العناية بكل منهما ليتوفر الجمال بالكلام ومما يؤيده قوله : «ومن ملح الكلام على اللفظ والمعنى ما حكاه ابو منصور عبد الملك بن اسماعيل الثعالبي قال : البليغ من يحوك الكلام على حسب الأماني ويخيط الألفاظ على قدود المعاني .» كما يفهم ان اللفظ عنده يشمل عناصر الخيال والعاطفة والأسلوب والمعاني الجزئية التي تتساوق لتأدية المعنى الكلي ، وأن المعنى يقتصر عنده على المعاني والأفكار الأساسية كمعاني الشجاعة والكرم والعفة ويتضمن التشبيهات المشهورة التي يطلق عليها اسم المعاني كتشبيه الشجاع بالأسد والكريم بالغيث والحسن بالشمس ، فندرك أنه حين ينصر اللفظ انما ينصر معه عناصر كثيرة نرجعها نحن في اصطلاحنا الى المعنى .

(يتبع) نعيم الحمصي

البلاغة بين اللفظ والمعنى

« من عصر الجاحظ الى عصر ابن خلدون »

اختلف القدماء في تعريف البلاغة وتحديد مفهومها . ذلك لأنها في حقيقتها ليست إلا الجمال في الكلام ، أو كما قال أحد الباحثين في البلاغة قديماً : «هي أداء كنه ما في نفس المتكلم الى السامع بأجمل عبارة» ، والجمال يقرّ بوجوده دائماً ويختلف في تعريفه وتحديد درجته وفي وضع القواعد له ؛ وكان عنصراها الرئيسيان عندهم اللفظ الفصيح والمعنى الشريف ، وكان بعضهم يرجح جانب المعنى كما كان بعضهم يرجح جانب اللفظ ، على ان هذا الاختلاف كثيراً ما كان ظاهرياً شكلياً فقط ، وكثيراً ما كانوا متفقين في فهم وتذوق الكلام البليغ والحكم عليه ؛ وإنما كان يرجع الاختلاف في مثل هذه الحالات الى ان بعضهم كان يدخل في عنصر اللفظ ، ما يجعله بعضهم تابعاً في حقيقته إلى المعنى . فالوسائل البلاغية التي تدخل في تحسين نظم الكلام يعدها الجاحظ وغيره اموراً لفظية ، ويأبى عبد القاهر الجرجاني إلا ان تكون اموراً معنوية . وليس هنا مكان التفصيل في هذا ، وسيأتي في مناسبته ، واكتفي الآن منه بالاشارة . وقد يكون هذا الاختلاف اكثر اصالة واعمق عند آخرين ، فيرى بعضهم ان الشأن كله في البلاغة للمعنى الكريم الجليل ، من حكمة وغيرها ، بينما يرى بعضهم الآخر ان الشأن كله للفظ فيولونه العناية ولا يكون المعنى عندهم إلا تبعاً له ، ونرى غير اولئك وهؤلاء قوماً يرون ان البلاغة لا تتحقق إلا بكمال العنصرين اللفظ والمعنى ، وان الذي يوفق بينهما هو حسن السبك وجودة النظم .

وكلّ تعريف من التعاريف التي اوردوها ـ وسنراها عند الكلام على كل من المؤلفين الذين سيتناولهم البحث ـ بل كلها مجتمعة لا تفي في بيان ما نقصده من

لفظ البلاغة وما نفهمه منه الآن ، باعتبار انها جمال الأداء في الكلام الأدبي من شعر ونثر . والتعريف الشائع في كتب البلاغة المتداولة بين ايدينا الآن ، وهو ان البلاغة موافقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ، تعريف ناقص لا يفي بالغرض ؛ فهو غير جامع ولا مانع وليس إلا وصفاً واحداً من جملة اوصاف يجب ان تتوفر لتكوّن عناصرَ الكلام البليغ – باعتباره مرادفاً للجميل – وهذا التعريف يمكن ان يدخل في الأدب ما ليس منه ، فالنص العلمي الفصيح الكلمات الموافق لمقتضى الحال باعتبار انه يقال في مناسبة علمية ، كالنصوص التي تتحدث عن شرح نظريات الطبيعة والكيمياء ، ليست نصوصاً ادبية ، ولم تتوفر فيها عناصر البلاغة ، برغم انها فصيحة وافقت مقتضى الحال ، وجملة آيات من القرآن الكريم او قصة مترجمة لتولستوي او قصيدة للبحتري ، توصف بالبلاغة ، ولكن موافقة مقتضى الحال والفصاحة ليسا كل ما فيها ، بل فيها عناصر اخرى ربما كانت اهم منها ولم يشر اليها هذا التعريف في كثير ولا قليل ، وربما كان هذا التعريف « البلاغة هي اداء ما في نفس المتكلم الى السامع بأجمل عبارة » خيراً منه ، واكثر دلالة على المراد بلفظ البلاغة .

ونحن الآن ، وبعد ان مضت على هؤلاء المؤلفين الذين ندرسهم قرون عديدة نضج خلالها الفكر وتطوّر وتقدم كثيراً ، وبعد ان اتصلنا بآفاق جديدة أطلعتنا على ألوانٍ من الآداب الغربية والشرقية لم يكونوا يعرفونها ، كفن القصة وفن الأدب التمثيلي ؛ لم نعد نكتفي بمفهومهم للبلاغة ولا نقتنع بتعريفهم ، بل اتسع مفهومنا عن البلاغة او فن القول الجميل ، وأصبحنا ندرك منها عناصر بارزة نفصل الكلام فيها ، وكانوا هم إما بين مكتف بالاشارة اليها باختصار ، أو مهمل لها تماماً ، وذلك كعنصري العاطفة والخيال .

والواقع أننا الآن لا نعد القطعة الادبية قد استوفت جمالها إلا إذا حوت عناصر اربعة هي الفكرة والعاطفة والخيال والأسلوب وكانت فيها هذه العناصر

قوية متناسبة وننظر الى هذه القطعة ـ صغرت أو كبرت ـ على أنها صورة لتجربة نفسية للأديب ترجع في كل الأحوال الى تفاعل نفس الأديب مع الطبيعة التي لا تفارقه ، ونرى أن هذا الأديب تزداد بلاغته كلما ازدادت قدرته على نقل هذه التجربة الخاصة به الينا بحيث يجعلنا نعيش نفس تلك اللحظة التي عاشها ونشعر بنفس التجربة ، وعلى هذا فهو مضطر ، في اظهار الفكرة التي عصفت في عقله والعاطفة التي حركت شعوره فألهب فيضها خياله الى ان يجمع من مرئياته الماضية المختزنة في ذاكرته ولاشعوره صوراً واضحة متصلة تساعد على ابراز كل المشاهد المادية والحالات المعنوية بأمانة ، وانما يبرزها مستعيناً بالأسلوب الخاص به ، والذي هو قطعة من نفسه ، بل هو صورة عنها ، واضح بوضوحها ، مرتبك بارتباكها ، مظلم بإظلامها ، راقص بطربها ، باك بشجوها وكدرها . ومن هنا كان لكل أديب اسلوب غير اسلوب الآخر ، والفاظ خاصة به غير الفاظ الآخر ، وكانت الألفاظ بصورة خاصة صورة لمزاج الأديب ، فخمة اذا كان كبير النفس او متكبراً متعاظماً ، سهلة اذا كان دمث الأخلاق ، موسيقية اذا كان مرحاً نشيطاً يرى الدنيا له ضاحكة ، وإنما يشرق ضحكها من نفسه .

والفكرة في البلاغة العربية والنقد الأدبي العربي لم ينظر اليها على أنها تنتظم الموضوع من أوله الى آخره ، لأن القصيدة العربية نفسها لم يكن لها فكرة عامة ، وسور القرآن الكريم كلها ـ الا بعض سور منه فقط ـ لم تكن تدور حول فكرة واحدة عامة تنتظمها ، وانما كانت القصيدة مجموعة افكار ، قد تكون متباينة وقد تكون غير مترابطة ، جمع بعضها الى جانب بعض وكان لهذا كل بيت مستقلاً بفكرة بل كثيراً ما يشتمل البيت على معنيين ويعتبر لذلك أبلغ ، وكذلك الأمر اذا كثرت فيه التشبيهات ولم يحتج معناه الى ان يكمل في البيت الثاني وذلك لأن العقل العربي يمتاز بالتعبير عن فكرته بايجاز ، ويميل الى ذلك ، ويكره الاسهاب .

والعاطفة لم يفردها البلاغيون في البحث ولم يجعلوها ضمن أبحاثهم ، كما أن النقاد لم يوفوها حقها ، والشاعر العربي في التعبير عن عاطفته مثله في التعبير عن فكرته يميل الى الايجاز وعدم اللف والدوران ، والخيال الخالق الواسع مفقود عند العرب الأقدمين ، ولم يعرفوا الا الخيال التصويري القريب المتناول الذي يقتصر على التشبيه والاستعارة وقد سماه بعض من تكلموا في البلاغة بصور تأدية المعنى ـ كعبد القاهر ـ أو بالتصوير ـ كالجاحظ ـ

والأسلوب عبر عنه العرب بالنظم تارة او بالسبك او بالتأليف احياناً اخرى وجعلوه قائماً على علم النحو وعلم المعاني بما فيه من تقديم وتأخير وايجاز واطناب وفصل ووصل كما جعلوه متصلاً بعلمي البيان والبديع . وجعلوا وظيفته تأدية المعاني بترتيب الألفاظ ترتيباً مخصوصاً مراعىً فيه قواعد علم النحو بمعناه الواسع ، كما فهمه عبد القاهر الجرجاني ـ وسنرى ذلك ـ وجعلوا للألفاظ وظيفة مزدوجة : من حيث نطقها مفردة ، وتلاؤمها مجتمعة وموسيقاها ـ وهذا ما عبروا عنه بالفصاحة ـ ومن حيث حسن وضعها في مواضعها لتدل على المعاني ، وقالوا ما معناه ان اسلوب الكلام يجب ان يختلف باختلاف المقام ، وكان قسم كبير منهم يقول ان البلاغة الايجاز ، وذلك لفكرهم الايجازي كما قدمت .

فلا بد اذن حين مقارنة تعاريفهم للبلاغة وعلاقتها باللفظ والمعنى بما نفهمه نحن الآن من لفظ « البلاغة » من مراعاة طبيعة الأدب العربي نفسه الذي يتطلب وضع قواعد بلاغية خاصة تلائمه ، ولا يمكن ان تنطبق عليه قواعد البلاغة والنقد الحديثة انطباقاً تاماً او واسعاً ، لانفراده عن الآداب الأخرى بصفات مميزة فارقة ، والا وقعنا في الخطأ ، وكل ما يجب ان نعمله هو أن نستأنس بقواعدنا الحديثة استئناساً بكل ما كان في امكان العرب ان يكملوه في تعاريفهم البلاغية ، ولا نجور فنكلف قوماً بما لم يكن مستطاعاً في زمانهم .

وكانت تدور المعركة بين فريقين منهم ـ ولا سيما بين عبد القاهر وخصومه ـ

حول نظم الكلام ، هل يراعى فيه ترتيب المعاني في النفس فتكون المعاني النحوية ـ وبالتالي الألفاظ ـ خدما لتأديتها وصورا لترتيبها في النفس ، ام تراعى فيه الألفاظ باعتبار تلاؤمها في النطق وفي الموسيقى ، وسنرى كيف يشن عبد القاهر لذلك حربا شعواء على خصومه . ويلاحظ ان المؤلفين قد اختلفوا في مدلولات الفاظ الفصاحة والبلاغة والبيان ، وكثيراً ما كان أحدهم يقصد باحداها ما يقصد غيره بالأخرى مما سيبين في حينه كما يلاحظ ان مما يقلق الباحث عدم تنظيم هذه الأبحاث وغيرها في كتب هؤلاء المؤلفين ، وكثير منهم يكررون الحديث فيها أكثر من مرة ، ويضطربون فيها ، فينقضون ثانياً ما اقروه أولاً ، وكثيراً ما يأخذ احدهم عن الآخر شيئاً دون ان يعمل فكره فيما يأخذ فيأتي بعد صفحات بنقيضه بعد أن كان قد حبذه ـ كأبي هلال العسكري مثلاً ـ وأظن ان العامل في هذا الاضطراب هو اختلاف الأمثلة البليغة التي تعرض لهم ، من حيث تناسب عناصر البلاغة فيها كثرة وقلة ، فقد تغلب فيها عناصر اللفظ او عناصر المعنى او العاطفة ، وهذا يتطلب مرونة في قواعد البلاغة ، ولما كان اكثر هؤلاء المؤلفين يوردون أقوال من سبقوهم فيتعرضون لها بالنقد او الموافقة او يتركونها بدون تعليق ، ويذكرون في ثنايا ذلك او بعده او قبله آراءهم الخاصة دون ان يتبعوا في ذلك نظاماً ، آثرت في دراسة رأي المؤلف أن اذكر الآراء التي ذكرها لغيره ، وما اخذ منها وما علق به عليها ، ثم رأيه صريحاً ـ اذا ذكره ـ ، ورده على من يخالفه بعد ذكر نظرية المخالف ، ثم اورد نقدي لرأيه . وابدأ بالجاحظ .

* * *

الجاحظ

توفي عمرو بن بحر الجاحظ في سنة ٢٥٥ هـ وهو أسبق المؤلفين الذين سندرس هذا البحث في كتبهم زمناً ، وكتابه البيان والتبيين فيما وصل الينا ، هو الكتاب الأول الذي يتناول ما يتصل بعلم البلاغة من الأبحاث في اللغة العربية ، وليس

هو الوحيد بين كتب الجاحظ الذي يتناول فيه مثل هذه الأبحاث فقد تناولها أيضاً في كتابه الحيوان الذي أورد فيه خلاصة رأيه في البلاغة . وسبق هذا الكتاب عهداً يطلعنا على الأفكار الأولى التي قيلت في هذا الموضوع والتي هي مستمدة من واقع الحال والبيئة ومفهوم اهل ذلك العصر عن روح البلاغة فهو يصور اذن مرحلة من مراحل تطور مفهومها الذي لا شك في أنه اختلف وسيختلف باختلاف الزمان والبيئة . ذلك لأن نظرة الناس للجمال سواء المادي منه والمعنوي ليست ثابتة . فعصر يرى ادباؤه أن جمال الكلام في الايجاز ، وعصر تكون البلاغة فيه في الاطناب وقوم يفضلون جانب المعنى وآخرون يؤخذون بجمال اللفظ ، وقد يكون رأي الأديب في البلاغة ردّ فعل قوي لفكرة في البلاغة سائدة في عصره قد وصلت الى حد المبالغة ، وخشي منها على الذوق الفني والجمال الأدبي ، فيناصر الفكرة المعاكسة بغريزته . وذلك يؤدي الى حفظ التوازن نوعاً ما في الأذواق العامة .

على أن كتاب الجاحظ إذا كان له ميزة التقدم ففيه سيئة الاستطراد وعدم التنظيم ، فهو يأخذ في الفكرة ويعيد ، ويتكلم عنها في عدة أماكن ، ويفصل بين فصولها والأحاديث عنها بأحاديث غريبة لا صلة لها بها ، ويتعب الباحث في تتبعه ودراسة فكرة معينة عنده ، وهذا شأن الجاحظ في كل كتبه وفي كل الابحاث التي يتناولها فيها ، وذلك راجع الى أنه كان كدائرة معارف ثقافية وأدبية في عهده ، فيها كثير من التفكير كما فيها جانب عظيم من الفوضى وعدم التجريد والتحديد والتنظيم والى أنه كان يعمد الى خلط الجد بالهزل ، ولهذا لا نراه في كتابه يأخذ فكرة معينة فيشبعها بحثاً وينتهي منها ثم ينتقل الى غيرها وإنما يستطرد خلال الحديث عنها الى غيرها في أحاديث طويلة تنسي القارئ ما كان فيه أولاً وما هو بصدد تمحيصه ودرسه . وكان عصر الجاحظ عصر ازدهار علم الكلام والخطابة العباسية كما كان عصر ازدهار الكتابة في قصور الخلفاء وكان

الجاحظ شديد الاتصال بهذا الوسط ، ولهذا نراه يتحدث عن آراء هؤلاء المتكلمين والخطباء والكتاب في البلاغة المتعلقة بالخطابة والكتابة أكثر مما يتحدث عن البلاغة في الشعر . والمقاييس البلاغية وإن كانت في الجانبين متقاربة إلا أن كثرة حديثه في جانب الكتابة والخطابة له صلة بحياته العقلية والفنية متكلماً وكاتباً . ولهذا نراه يمدح المتكلمين من الكتاب كثيراً ويرى أن طريقتهم في الكتابة هي المثلى .

ولما كان كتاب الجاحظ فاتحة لغيره من الكتب في الحديث عن البلاغة فإننا نرى أن المصطلحات المستعملة في هذا الفن لم تكن قد حددت مفاهيمها بعد بدقة ، ولذلك نرى أن الجاحظ يستعمل كثيراً ألفاظ البلاغة والفصاحة والبيان كمترادفات تدل على معنى واحد بينما نراها في العصور المتأخرة قد تمايزت مدلولاتها ولم يعد من داع لأن يلتبس معنى احدها بمعنى الآخر فكثيراً ما يستعمل الجاحظ الفصاحة بمعنى البلاغة . والمثال على عدم استقرار هذه المعاني الاصطلاحية عنده استعمالاته المتعددة لكلمة بيان في كتابه البيان والتبيين [1] ففي ص ٨ وص ٤٠ وص ٤٣ من الجزء الأول يستعمل كلمة بيان في مقابل كلمة العي وبمعنى سلامة النطق وحسن تأدية الحروف وفي ص ٩ وص ٤٣ من نفس الجزء يستعملها بمعنى الفهم والافهام وفي المعنى الذي استعملها فيه القرآن من إظهار الضمير والتعبير عن النفس في قوله : « خلق الانسان علمه البيان » . وفي ص ٥٩ من الجزء الأول يستعمل الكلمة بمعنى البلاغة حينما يورد إجابة جعفر بن يحيى لمن يسأله ما البيان بجواب ينطبق على ما يراد بالبلاغة ، ويؤيد الجاحظ هذا المراد بايراده أن جواب جعفر منطبق على قول الأصمعي في البلاغة . وفضلاً عن هذا فاننا لا نراه يتحدث عن كل ما تبحث فيه كتب البلاغة المتأخرة من تشبيه واستعارة وجناس وحشو أو يعقد لها فصولاً خاصة وذلك لأن هذه الأبحاث

(١) ملاحظة : أشرت الى أمكنة وأزمنة طبع الكتب التي استقيت منها في نهاية البحث عند ذكري المراجع ولهذا لن أذكرها مع المراجع في خلال البحث .

لم تكن قد نضجت بعد ، ثم لأن غرضه من كتابه لم يكن يستهدف شرح مثل هذا ، وإنما هو مجرد عرض لآراء وأفكار أدبية مريعة في بداية مراحلها ينقصها العمق والتوجيه . وأكثر ما نراه يولع به في كتابه ويوليه العناية هو الحديث في فصاحة الألفاظ ، وكيف يجب أن تخلو من التعقيد والتنافر وعدم الألفة والغرابة والسوقية ثم الاكثار من مدح الايجاز والوضوح ومراعاة المقام في الكلام وإعطاء كل موضوع ما يلائمه من الألفاظ . وقبل التعرض لرأي الجاحظ نفسه في البلاغة بين اللفظ والمعنى يحسن ايراد ما ذكره هو من أقوال الناس قبله في البلاغة وفي اللفظ والمعنى بصورة خاصة ، وذلك بأكثر ما يمكن من الاختصار ، ليستأنس بها ويتبين مدى تأثره بمصره وبما حفظه ورواه سواء أكان هذا التأثر إيجابياً أم سلبياً .

ذكر الجاحظ في (ص ٣٦ ج ١) من البيان والتبيين رأي معاصره ابي داود ابن جرير في الخطابة المستحسنة وخلاصته أن تلخيص المعاني رفق وأن الواجب ترك الغريب وان بهاء الخطابة تخير اللفظ .

وذكر في (ص ٤٩ ج ١) قولاً لابراهيم بن محمد في البلاغة يتلخص في أنها حسن التأدية بحيث لا يغبن السامع من سوء إفهام الناطق ولا الناطق من سوء فهم السامع .

وأورد للبلاغة اربعة تعاريف لأربعة رجال من أمم مختلفة ، لثقافاتها اتصال وثيق بالثقافة العربية حينئذ ، وهي الفرس واليونان والروم والهند (ص ٤٩ ج ١ من البيان والتبيين) فقال : « قيل للفارسي ما البلاغة ؟ قال معرفة الفصل من الوصل ، وقيل لليوناني ما البلاغة ؟ قال تصحيح الأقسام واختيار الكلام وقيل للرومي ما البلاغة ؟ قال حسن الاقتضاب عند البداهة والغزارة يوم الاطالة ، وقيل للهندي ما البلاغة ؟ فقال وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الاشارة » . ثم قال وقال بعض أهل الهند : « جماع البلاغة البصر بالحجة والمعرفة بموضع الفرصة ، ثم قال

ـ أي بعض أهل الهند ـ : ومن البصر بالحجة والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الافصاح بها الى الكناية عنها اذا كان الافصاح أوعر طريقة وربما كان الاضراب عنها صفحاً أبلغ في الدرك وأحق بالظفر .

ويذكر (ص ٥٢ ج ١ البيان والتبيين) الصحيفة الهندية التي دفعها ابن الأشعث للتراجمة ليترجموها الى العربية وفيها صفات الخطيب الحسن وتتلخص في أن يكون حائزاً على الصفات الشخصية من نفسية وجسمية التي تعينه على الخطابة والتأثير في الناس وأن يكون متخير اللفظ يلائم بين المقام والمقال ، لا يدقق المعاني كل التدقيق ولا ينقح الألفاظ كل التنقيح الا حين الكلام مع الفلاسفة ، وأن يحسن لفظه تأدية معناه ، ويكون كلامه حسن الارتباط خالياً من التناقض ، ولفظه موثقاً وأن يفهم كل قوم بقدر طاقتهم .

ويذكر رأي ابراهيم بن هانئ (ص ٥٢ ج ١ : البيان والتبيين) في اللفظ والمعنى ومؤداه أنه ليس من لفظ يسقط أبداً ولا من معنى يبور أبداً حتى لا يصلح لمكان من الاماكن .

ونرى في (ص ٥٤ ج ١ من نفس المرجع) أعرابياً يعرف البلاغة بأنها الايجاز في غير عجز ، والاطناب في غير خطل .

ويصف ثمامة بن أشرس جعفر بن يحيى بالبلاغة (ص ٥٨ ج ١) فيقول إنه لا يرتقب لفظاً قد استدعاه من بعد ، ولا يلتمس التخلص من معنى قد استعصى عليه طلبه .

ويصف جعفر بن يحيى البيان (ص ٥٨ ج ١) بما معناه أنه كمال التأدية مع الوضوح ، وعدم التكلف والتعمق الكثير ، والاستغناء عن التأويل ، ويعلق على ذلك الجاحظ بأنه هو معنى نفس قول الأصمعي : « البليغ من طبق المفصل وأغناك عن المفسر » ثم نرى ثمامة في نفس الصفحة يمدح كلام أم جعفر بانه بالنسبة الى كلام ابنها « أجود اختصاراً وأجمع للمعاني » فلا يخرج كلامه عن معنى الايجاز الذي

نرى ثمامة بعد ذلك في ص ٦٣ ينصح الأدباء ان يأخذوا به قائلاً : « ان استطعتم ان يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا » .

ويسأل رجل عمرو بن عبيد عن البلاغة (ص ٦١ ج ١ البيان والتبيين) فيعرفها أخيراً ـ بعد ان يجيب عنها متجاهلاً بعدة اجوبة لا تتعلق بمراد السائل ولا بمعناها المتداول متبعاً في ذلك اسلوب الحكيم ـ بأنها تحبير اللفظ في حسن الافهام . ومما ذكره في صفتها قوله : « وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الآذان ، المقبولة عند الأذهان ، وينصح بان لا يطول الكلام لأن طوله يدعو الى التكلف .

وفي ص ٦٣ من نفس الجزء يذكر قول بعضهم ، ومعناه ان الكلام البليغ يتصف بحسن التعبير وبالوضوح وهو : « لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه فلا يكون لفظه الى سمعك أسبق من معناه الى قلبك » . واورد الجاحظ ان ابن المقفع سئل عن البلاغة فقال ـ (ص ٦٤ ج ١ البيان والتبيين) : انها اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة وأن الايجاز هو البلاغة ـ الا في مواقف الخطبة بين السماطين واصلاح ذات البين فالاطالة بغير خطل ولا املال ـ وان البلاغة ايضاً في دلالة صدر الكلام على حاجة المتكلم وفي اعطاء كل مقام حقه . واورد كلام بشر بن المعتمر فيما يجب ان يتوفر فى الكلام ليكون بليغاً (ص ٦٥ ج ١ البيان والتبيين) ومؤداه ان الكلام يجب ان يسلم من التوعر والتعقيد الذي يستهلك المعاني ويشين الألفاظ وان حق المعنى الشريف ، اللفظُ الشريف وان يكون اللفظ رشيقاً عذباً وفخماً سهلاً والمعنى ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً وان مدار شرف المعنى على الصواب فلا يرفعه انه من كلام الخاصة ولا يضيعه أنه من كلام العامة ، وان يوافق المقال وان تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ان تُفهِمَ العامة معاني الخاصة وتكسوها الألفاظ التي تفهمها العامة ولا يحتقرها الأكفاء ، وأن تضع كل كلمة في موضعها دون اكراه لها .

ويقول إن البليغ انما يرزق ذلك موهبة لأن الشيء يحن الى ما يشاكله ، ويجب عليه أن يوازن بين أقدار المعاني وأقدار المستمعين وان يجعل لكل مقام مقالاً .

وذكر ما عابه الأصمعي على شعر الحطيئة (ص ١١٥ ج ١ البيان والتبيين) من الصنعة وتفضيله شعر النابغة الجعدي لأنه طبعي خال من الصنعة فيه قرط بآلاف وخمار بواف ـ على حد تعبير الاصمعي ـ ، ثم عاد الى ذكر رأي الاصمعي هذا مرة ثانية (في الجزء الثاني من البيان والتبيين ص ٦) وعلق عليه بانه يخالف رأي الرواة والشعراء .

وأورد (في ص ١٤١ ج ١ من نفس المرجع) قول بعض الربانيين في بعض مواعظه محذراً من تأثير الكلام البليغ في إضلال الناس وقد جاء في جملته : « والمعاني اذا البست الألفاظ الكريمة ، وألبست الأوصاف الرفيعة ، تحولت في العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق اقدارها ، وصارت الألفاظ بمعنى المعارض ، وصارت المعاني في معنى الجواري » .

وقد أورد الجاحظ كل هذه الأقوال السابقة التي اختصرتها من دون ان ينقدها أو يعلق عليها ، ولم يذهب الى انكار أي قول منها ، او الانتقاص منه فكأنه يوافق على ما تضمنته .

واذا تأملنا ما ورد في تعاريف وأوصاف البلاغة السابقة نجدها اما تعاريف مبهمة عامة لا يتبين العناصر التي اذا توفرت في الكلام كان بليغاً ، واما وصف ناحية او نواح من البلاغة تنطبق على كلام دون كلام ، او تعريف لها من حيث غرضها وفائدتها أو وصف عمل من جملة أعمال اذا قام بها البليغ في نظم كلامه استطاع أن يجعله بليغاً . ولم يَحُمْ أي واحد منهم حول ما ندركه نحن من مفهومها الآن وهو أنها الجمال في القول وأن علم البلاغة هو درس فن القول وبيان مواطن الجمال فيه ، والأسباب والوسائل التي تساعد على ايجاده ، كما أن كل هذه الأقوال لم تتعرض الى جوهر النظرية التي نحن في صدد دراستها الآن . فلم تبين فيما اذا كان موضع الجمال في الكلام هو الألفاظ على حدة أو المعاني على حدة أو كلاهما معاً .

صحيح أن بعضها امتدح جمال الألفاظ وخلوها من التنافر ، ووضوح المعاني وسلامتها من التعقيد ، وحسن السبك وجودة تأديته للمعنى ، ولكنها على كل حال لم تبين قيمة احد الطرفين بالنسبة الى الآخر وتناولت الكلام عنها باختصار وإبهام . فمن المسلَّم به أن للكلام عنصرين في جملة عناصره هما اللفظ والمعنى وأنها إذا حسنا فيه حسن ولكن هذه المادة التي هي المعنى والتي يبرزها بالألفاظ المنظومة وفق ترتيب معين بدونه لا يكون الكلام دالاً ولا جميلاً ، لم تناقش قيمتها بالنسبة الى الصورة التي ظهرت فيها ، ولم يبين فيما اذا كان الجمال في سبك الكلام راجعاً الى ترتيب المعاني في النفس ، أم الى توالي الألفاظ في الجرس كما لم يبين فيما اذا كان ترتيب الألفاظ تابعاً لترتيب المعاني الجزئية التي تنتظم المعنى الكلي أم تابعاً لمراعاة انسجام هذه الألفاظ بعضها مع بعض مع قطع النظر عن معانيها . وهذا هو أساس نظرية عبد القاهر التي دعتنا الى معالجة هذا الموضوع .

هذه الأحكام المبهمة الساذجة في وصف الكلام البليغ وتحديد معنى البلاغة بصورة تقريبية كانت مبنية على الذوق الأدبي الصرف السريع ، ولم تكن مبنية على دراسة علمية محصية ! وربما كانت لهذا خيراً من دراسات المتأخرين التي جمدت البلاغة في قواعد ميتة نظرية ، تتعب الذهن في دراستها وحفظها ، بدون أن تساعد على تذوق الأدب او انشائه بل ربما كانت شراً على من يأخذ نفسه بها إذا لم يكن ممن يتعهدون أنفسهم بدراسات نصوص كثيرة من الأدب الرفيع .

واذا أردنا أن نرسم صورة عامة للبلاغة من مجموع هذه النصوص ، وهي الصورة التي يظهر ان الجاحظ قد ارتضاها لأنه اوردها كما قلنا دون أن ينكرها ، قلنا أن البلاغة معنى شريف يتلاءم مع لفظ شريف جميل بحيث يكون منهما كلام خال من التعقيد والتوعر والتنافر ، مناسب لمقتضى الحال من حيث الايجاز والاطناب واختيار الألفاظ والمقام ، واضح الغرض جميل الصور والأسلوب خال من الألفاظ السوقية والغريبة والمعاني المبتذلة قريب من الفهم بعيد من التكلف خال من التناقض وضعت اللفظة فيه موضعها وكانت لفقاً وطبقاً للمعنى الذي وضعت له .

واذا قسنا هذه الصورة التي رسمناها واستخرجناها من جميع ما ذكره الجاحظ من أقوال سابقيه في البلاغة بما نعرفه الآن من عناصر الجمال في القول ، وجدناها تفقد عنصرين هامين هما عنصر العاطفة التي لم يشيروا اليها من قريب ولا بعيد ، وعنصر الخيال بنوعيه التأليفي والتصويري القائم على التشبيه والذي اشار اليه بعضهم في قوله «وان يتوفر في الكلام حسن الصورة» - اذا كان يقصده بذلك أيضاً - ثم نجد أنهم لم يولوا الفكرة العامة الموجّهة لوضع القطعة الأدبية اي اهتمام . ومن البدهي ان لا ترسم هذه الاقوال المرتجلة المختصرة طريقة منصلة لأداء الفكرة العامة وكيفية اخراجها خصوصاً وأن علم البلاغة حين تم وضعه في العصور التي تلت ذلك لم تول هذه الناحية جانباً من الاهتمام وانما اهتمت فقط بكيفية اداء الجملة القصيرة ومقارنة الجمل القصيرة بعضها ببعض من حيث البلاغة . والنص الوحيد الذي فخّم جانب اللفظ من بين النصوص السابقة دون أن ينص صراحة على تقديمه على المعنى هو نص احد الربانيين الذي سبق ذكره [وذكره الجاحظ (ص ١٤١ ج ١ من البيان والتبيين)] فجمل المعاني تزيد على حقائق اقدارها إذا هي كسيت الألفاظ الكريمة وألبست الأوصاف الرفيعة .

رأينا كيف صمت الجاحظ بعد إيراده النصوص السابقة ولم يبد فيها رأياً خاصاً ، ولكنا نراه يخرج عن صمته بعد ايراده نقد ابي عمرو الشيباني لبيتين من الشعر (ص ٤١ ج ٣ من كتاب الحيوان) قال : « وانا سمعت ابا عمرو الشيباني وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين ونحن في المسجد الجامع يوم الجمعة أن كلف رجلاً حتى احضره قرطاساً ودواة حتى كتبهما وانا ازعم ان صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً ابداً ولولا ان أدخل في الحكومة بعض الغيب لزعمت ان ابنه لا يقول الشعر ايضاً ، وهما قوله :

«لا تحسبن الموت موت البلا وانما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكنّ ذا اشدُّ من ذاك على كل حال

ثم قال وذهب الشيخ الى استحسان المعاني ، والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي وانما الشأن في اقامة الوزن وتخير اللفظ وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك وانما الشعر صياغة وضرب من التصوير » .

فالجاحظ في نقده هذا يرى المعاني موفورة لكل انسان ويرجح ناحية اللفظ على ناحية المعنى صراحة ، وهو انما يقصد بالمعاني المعاني العامة كوصف الرجل الكريم بالبحر وما اشبه ذلك ولا يريد بها المعاني التفصيلية الجزئية ، ولا هذه المعاني الثانية التي يسميها عبد القاهر الجرجاني معنى المعنى والتي هي الصور التي يبرز فيها المعنى البدائي في ثوب قشيب مزركش ، الا ان الجاحظ اجمل ولم يفصل ويؤخذ عليه على كل الأحوال اهماله جانب المعنى الذي هو في الحقيقة ، بالنسبة للألفاظ ، كالروح بالنسبة الى الجسم ، وانما وضعت الألفاظ لتدل على المعاني ، الا انه يجب ان لا يغيب عن بالنا ان الجاحظ في هذا النص يضع في جانب اللفظ اموراً اخرى كصحة الوزن وكثرة الماء وجودة السبك ويضيف الى ذلك حكمه بان الشعر صياغة وضرب من التصوير فهو قد راعى اذن في جمال القول الفني ناحية الخيال بذكره التصوير وناحية الأسلوب والنظم بذكره السبك والصياغة ثم راعى بقوله كثرة الماء ، الذي يعبر به عن الحياة المنبثة والمنبعثة من خلال القطعة الفنية ، ناحية العاطفة ولكن بكثير من الاختصار والابهام . وهو يدلنا على انه كان يشعر بشيء من جمال ابراز الأديب للعاطفة دون ان يحسن التعبير عنه . وهو ما كان يعبر عنه غيره بقوله : ان هذا الكلام له ماء ورونق .

وفي هذا النص نرى الجاحظ خلافاً لبشر بن المعتمر وغيره من الذين ذكر آراءهم في البلاغة ينحاز الى جانب اللفظ وينصره ولا يبقى آخذاً بآرائهم من أن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف كما قال بشر — فيكون اللفظ مع اعطائهم قيمة كبيرة ، له تابعاً للمعنى وكلُّ ما نصحوا به هو أن يُحسَن اختيارُه بحيث يحسن تأدية المعنى ويكون فصيحاً ، ولكنه يحمل على المعنى وينكر أن يكون له

شأن . وإنما استفزه الى ان يجور عليه مبالغة ابي عمرو الشيباني في نصرته بحيث عدّ من القول الجميل ما ليس منه لمجرد أن معناه تضمن حكمة برغم أنها كانت جافة لم يحسن تصويرها ولا سبكها ولا اختيار الفاظها . ولكن الجاحظ لم ينصر اللفظ هذه النصرة إلا في هذا المكان . أما في غيره فهو يوجز في تعريف الكلام البليغ ولكنه غالباً يقرن حسن اللفظ بحسن المعنى ففي ص ٤٢ من الجزء الأول من البيان والتبيين يقول ما معناه أن حسن الكلام يزداد كلما كان المعنى أظهر ، وذلك يدرك بوضوح الدلالة وحسن الاختصار ودقة المدخل ، وفي ص ٤٧ من نفس الجزء يقول ما خلاصته أن أحسن الكلام ما كان موجزاً واضح المعنى صادراً عن شعور صادق شريف المعنى بليغ اللفظ صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه مصوناً عن التكلف وحينئذ يؤثر في السامع فهو يخرج من القلب ليقع في القلب ويصنع فيه ما يصنعه الغيث في التربة الكريمة ونرى في هذا الوصف إدراك الجاحظ لأثر العاطفة وصدق الاحساس في تكوين القول الجميل ، وقد راعى فيه جانب المعنى وقسطاً من جانب الأسلوب ولكنه لم يذكر جانب الخيال بخير أو شر . وفي ص ١٩٦ من نفس الجزء يتكلم عن الكتاب فيقول إنهم يتخيرون الألفاظ وينتخبون المعاني وانهم يأخذون جانب الألفاظ العذبة والمخارج السهلة والطبع المتمكن ـ يريد به الموهبة الخاصة بالأديب ـ والسبك الجيد والكلام الذي له ماء ورونق ، فجمع بين اختيار اللفظ واختيار المعنى ولم يهمل الأخير . وفي ص ٤ من الجزء الثاني من البيان والتبيين تراه يعطي للمعاني قيمتها أيضاً الى جانب الألفاظ ووضوح الدلالة بحيث لا يجهد المستمع نفسه للفهم ، ويقول إن هذا يدرك بعدم التكلف فإن كلام الأعراب إنما حسن لأنه خلا من الألفاظ المسخوطة والمعاني المدخولة والطبع الرديء والقول المستكره ، وكل هذه الصفات الرديئة تكثر بين المتكلفين أهل الصنعة ، ونراه (في ص ٨١ من الجزء الأول من البيان والتبيين) يمدح الايجاز فيقول : « وهم يمدحون الحذق والرفق والتخلص الى حبات

القلوب والى إصابة عيون المعاني » فيقولون : « أصاب الهدف وقرطس وأصاب القرطاس ورمى فأصاب الثُّغْرَة وأصاب عين القرطاس إذا بلغ النهاية في الاصابة » . وفي كل هذا نراه لا يخرج عما ذكر من أقوال سابقيه في البلاغة .

ثم نراه يذكر (ص ٤٨ من نفس الجزء) حقيقة نفسية هي أن المعنى الحقير واللفظ الدنيء أسرع حفظاً من اللفظ الشريف والمعنى الرفيع وينصح بحسن الاختيار حين الحفظ لأن ما يكتسب بمجالسة السفهاء في ساعة لا تمحوه مجالسة أهل الفضل سنين .

ويذكر في ص ٤٣ ج ١ من البيان والتبيين أن المعاني لا تتناهى بعكس أسماء المعاني - أي الألفاظ فهي محدودة ويذكر في ص ٧٥ من نفس الجزء أن الأسماء لا تستوعب المعاني لهذا ينبغي حسن الاختيار ، ويجب اعطاء كل موضوع الالفاظ التي يستحقها ويقول (في ص ٨١ من نفس الجزء) أنه قد يحتاج الى السخيف من الألفاظ للسخيف من المعاني ، وفي سبيل هذه الفكرة - فكرة تلاؤم الألفاظ مع المعاني والمواضيع التي جيء بها لأجلها يقول في ص ١٣ من نفس الجزء إن القرآن قد استعمل ألفاظاً دون مرادفاتها في مواضيع دون اخرى (وذلك لتأدية هذه اللفظات نبرات ومعاني إضافية كامنة فيها تتلاءم مع الموضوع الذي تقال فيه ومع مكانها من الجملة) وضرب مثلاً على ذلك استعمال القرآن للفظتي المطر والغيث في موضعين مختلفين من حيث المقام وقال في نفس الصفحة ما مؤداه إن العامة لا تصلح حكماً في انتخاب الألفاظ لفساد ذوقها فقد تأخذ اللفظ القبيح وتترك الجميل كما قد يشتهر عندها من لا يستحق الشهرة .

وميل الجاحظ الى ناحية اللفظ في جمال الأداء يظهر في حملته على تنافر الألفاظ في الشعر والنثر وضربه أمثلة من الشعر عليها (ص ٣٧ ج ١ من البيان والتبيين) وفي قوله بضرورة تلاؤم الألفاظ بعضها مع بعض في الكلام ليكون مسبوكاً سبكاً واحداً جميلا (نفس الصفحة والجزء السابقين) ثم كلامه في الحروف التي لا يتلاءم بعضها مع بعض وذكرها بالتفصيل (ص ٣٩ من نفس الجزء) ، ويظهر

تفضيله ناحية اللفظ أيضاً في إلحاحه على امتداحه في كل مناسبة فهو يقول بأن الكتاب هم أمثل الناس طريقة لأنهم قد التمسوا من الألفاظ ما خلا من التوعر والوحشية والسوقية الساقطة (ص ٧٦ من الجزء الأول : من البيان والتبيين) ثم يكرر ذلك (في ص ٨ من نفس الجزء) فيقول إن اللفظ يجب أن لا يكون عامياً ساقطاً سوقياً وكذلك يجب أن لا يكون غريباً وحشياً إلا حين الكلام مع الأعراب الذين فطروا على ذلك ويظهر في هذا القول فكرة ملاءمة المقال للمقام . ويعود (في ص ١٤٢ من نفس الجزء) الى الالحاح على هذا المعنى فينصح بتجنب السوقي وعدم الابتذال في تهذيب الألفاظ وتوخي غرائب المعاني ، وأن ينتخب المتكلم الحالة الوسطى ويرجع (في ص ٣ من الجزء الثاني من البيان والتبيين) بعد ذلك ، فيقول (إن اللفظ يكون حسناً حينما يكون كريماً متخيراً خالياً من الفضول والتعقيد .

ويخالف الجاحظ رأي الاصمعي في الحملة على شعراء الصنعة (ص ٤ ج ٢ من البيان والتبيين) ، وذلك على ما يظهر لانحيازه الى جانب اللفظ فنراه يستحسن تنقيح ذوي الصنعة لنتاجهم الأدبي .

ويستخلص من كل ما مر في كتابي البيان والتبيين والحيوان للجاحظ أن أحكام المؤلفين في البلاغة حتى عصر الجاحظ كانت بدائية مبهمة مبنية على الذوق تشمل اللفظ والمعنى وعناصر غيرهما ترجع اليهما في غالب الأحيان ، وأنهم لهذه النظرة المجملة لم يكونوا ينصرون جانباً على آخر إلا ما كان من ابي عمرو الشيباني الذي نصر في ابهام جانب المعنى . فلما جاء الجاحظ توسع في بحث البلاغة إلى درجة ما ، وتعرض لأبحاث الفصاحة في عرفنا بصورة خاصة ، كما ناصر جانب اللفظ بمعناه الخاص عنده الذي يشمل جانب الأسلوب وجانبي العاطفة والتصوير أيضاً .

(يتبع) نعيم الحمصي

سوريا

المعرفة

العدد رقم 474

1 مارس 2003

البلاغة والأسلوبية في مقاربة النصّ الأدبي

ترجمة: جهينة علي حسن (*)



بعد ظهور البلاغة باعتبارها نظاماً متميزاً، الشاهد الأول للتفكير حول اللغة. تجلى ذلك لأول مرة، خلال القرن الخامس الميلادي، حيث ارتبط بالموسيقى والأساطير، قصد التهذيب وتجاوز كل ما من شأنه عرقلة بناء القول والحفاظ على قيمته. إن هذا، ما شكل النواة الأولى لميلاد البلاغة. فبدأت دراسة اللغة، لا باعتبارها لساناً فقط (كما نتعلم لساناً معيناً)، لكن باعتبارها خطاباً/طضرنذقومن، لأن الفصاحة، أصبحت سلاحاً ضرورياً للتعايش مع ديمقراطية المرحلة. من ثمة، تأتي أهمية تلقين فن الكلام، مما جعل البلاغة في هذه البدايات، عبارة عن تقنية، تمكن صاحبها من الوصول إلى هدفه.

(*)جهينة علي حسن مترجمة وباحثة سورية، تنشر في الدوريات المحلية والعربية.

وبهذا المعنى، فإن للبلاغة خاصية براغماتية: غالبًا ما تنصب على التواصل مع المتلقي، إلا أن المعرفة التامة بخصائص الخطاب، تجعله أكثر نجاعة.

إن العهد الأرسطي وبلاغته، ليتطلب معرفة شاملة لعدد من المقولات والقواعد. وهو ما اصطلح عليه اليوم «اللسانيات». إنها بلاغة حقبة معينة، قبلية لأرسطو، ومتضمنة لأجزاء خاصة. ومن جهة أخرى، فإن البلاغة القديمة لا تهتم بدراسة أنماط الخطاب الثلاثة المحددة من قبل الحيثيات المرتبطة بها: الاستشارية التي توازي - تقريبًا - الخطاب السياسي الموجه لمجموعة معينة، قصد التوجيه أو الردع. القضائية: ترتبط بموضع الاتهام أو الدفاع. إنه خطاب مدح، ذم أو استنكار، غالبًا ما يرتبط بأفعال المتكلمين، وعلى الرغم من أن الإغريق قد اهتموا بأحد هذه الأنواع البلاغية، فإن ذلك، يصب في مجراها العام.

خلال العشرين قرنًا السالفة، عرفت البلاغة تحولات هامة إذ لم تعد تهتم بالجانب البراغماتي المباشر، ولا بتلقين طريقة الإقناع، بقدر ما تبحث عن كيفية بناء الخطاب اللائق. كما تلاشى اهتمامها بالأجناس الاستشارية، القضائية، إلخ.. لتجعل من الأدب موضوعها المتميز. مما أدى إلى تقلص اهتمامها. بهذا المعنى، اختزلت البلاغة في فن واحد. إنه فن الأسلوب. فانطلاقا من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، اهتمت البلاغة بتبيان بسيط للصور/Figures. أما بداية القرن التاسع عشر، فقد عرفت اتجاهات بلاغية هامة تمثلت - غالبًا - في أعمال فونتير/Fontanier. هذه الاتجاهات، تجد مبرراتها فيما يلي:

أ - ظهور التفكير الرومانسي، وتصوره للشعر باعتباره حركة غير عقلية ومتضمنة لعبقرية معينة.

ب - التأكيد على لا جدوى كل قاعدة ثابتة.

ج - سيطرة التفكير التاريخي داخل الدراسات الحديثة للغة (اكتشاف اللغة الهندأوروبية).

د - اعتبار التفكير البلاغي، تفكيرًا سانكرونيا Synchronique، في كل المحاولات التصنيفية للبلاغيين.

إن هذه الاهتمامات، انصبت على الوسم أكثر من التحليل وكشف المقولات اللسانية التحتية، وبهذا، تراجعت البلاغة باعتبارها نظامًا إجباريًا. كما تلاشت مقولاتها الفرعية لنلاحظ نوعًا من التجديد، ارتبط - غالبًا - بالصور. لكنه تجديد، ارتبط باللسانيات الحديثة، أكثر من ارتباطه بالبلاغة القديمة.

الأسلوبية

تعد الأسلوبية الوارث المباشر للبلاغة. إنه ارتباط غير اعتباطي، تكون في أواخر القرن التاسع عشر وبداية العشرين. فإذا كانت فكرة الأسلوب حديثة، فإن مفهومها ليس كذلك. وكل بحث حول الأسلوبية، يجب أن ينطلق من هذا التصور. في هذا الإطار، يمكن تحديد اتجاهين أسلوبيين: انطلاقًا من القرن الثامن عشر، برز نقد

الأسلوب أو فن الكتابة. وهما تصنيفان لمحددات تطبيقية حول وسائل الكتابة الجيدة، استنتجت من الأعمال الإبداعية الكلاسيكية بشكل معياري استمر إلى اليوم. من جهة أخرى، برز تصور ـ في الحقبة نفسها ـ تلخصه عبارة بوفون Buf-fon: «الأسلوب هو الرجل نفسه» (على الرغم من أنها تحمل معنى مخالفًا داخل سياقها الخاص).

بمعنى أن المبدع، يكون حاضرًا في إبداعاته، بطابعه وخصائصه.

ثمة اتجاهات عدة من الأسلوبيات المعاصرة تمثلت أهمها فيما يلي:

أ ـ أسلوبية شارل بالي Charles Bally (١٩٠٥):

تميزت بالوصيفة وليس المعيارية ـ كما تهتم بالكتابة والأدب عامة ـ بل استهدفت بناء أسلوبية عامة للكلام. انطلق بالي من كون اللغة تعبر عن الفكر والشعور، باعتبار هذا الأخير، مكونًا أساسيًا لموضوع أسلوبية خالصة. بمعنى أن الأسلوبية، لا تهتم باللفظ، لكن بما تبلور داخل الملفوظ. مما جعل بالي يميز نمطين من العلاقات: سمى الأول أفعالاً عادية نخبر بواسطتها عن الشعور المبرر من الطرف المتلقي. أما الثانية، فتستوجب الاستحضار وتكشف عن المحيط اللساني. إنها أفعال، تستخلص من المعجم وبدرجة أقل من التراكيب. كلاهما يحتوي على أشكال مماثلة، فيما يختلف التعبير عن الفكرة باختلاف الحمولات الشعورية. داخل التفكير نفسه، ثم تصنيف أسلوبيات أخرى: ماروزو Marouzeau، كروسو Cressot. فقد حددا بشكل نسقي مجموعة من المكونات: الأصوات، مكونات الخطاب، البنى التركيبية، المعجم، إلخ.. وقد ارتبطت في جميع الحالات بتصورات خارجية. وفي الوقت نفسه، يتم الانطلاق من النسق.

ب ـ أسلوبية ليو سبيتزر Leo Spitzer:

بعد بالي بعشر سنوات ـ تقريبًا ـ دشنت أعمال اتجاهات الأسلوبية المعاصرة. ففي المرحلة الأولى، حاول بناء علاقة بين الخصائص الأسلوبية للنص ونفسية المبدع. إنها عودة إلى فكرة بوفون: الأسلوب هو الرجل، فاهتم سبيتزر برؤية الكاتب للعالم، أكثر من اهتمامه بجزئيات الذاتية. وفي مرحلة لاحقة، تجاوز فكرة وجود كاتب خارج النص، واكتفى بوصف النسق المنبثق عن الأسلوبيات المتقدمة. إن مفهوم الفعل الأسلوبي عند سبيتزر، أكثر شساعة من مفهومه عند بالي. لأنه يرجع إلى الفكرة، أكثر من رجوعه إلى الشعور. فالذي يميز الفعل الأسلوبي، هو نمط وجوده داخل النص: يصدم القارئ (ينقد) بشكل أو بآخر. إما لأنه متواتر أكثر، أو لأنه غير مبرر داخل نسقه أو مؤكد بإفراط، إلخ.. خلال المرحلتين، بقي سبيتزر مرتبطًا بتحليل الأعمال ولم يبحث في بناء نسق أسلوبي للسان معين لأن هذا التصور، (المسمى ـ غالبًا ـ بالأسلوبية) سيعرف اهتمامات لاحقة.

رؤية

إن طروحات كل من بالي وسبيتزر، تجسد غموض البحث الأسلوبي الحديث،

تحت يافطات مختلفة مما أفرز اتجاهات أسلوبية عدة: أسلوبية Linguistique، أسلوبية أدبية Litteraire، أسلوبية الشفرة du code، أسلوبية الرسالة Message، أسلوبية التعبير Expression، أسلوبية التكوين Genetique، إلخ.. إلا أن هذا التعارض لا يخرج عن كونه ظاهرياً. يمكن اختزاله في علاقة النظرية بالتطبيق، فإذا قمنا بتبيان تفاعل مجموعة من المقولات قصد بناء الخصائص الأسلوبية لنص معين فإننا نربط هذه المقولات بنظرية معينة: لسانية، بلاغية أو أسلوبية، إلخ.. بخلاف ما إذا قمنا بدراسة الخصائص الأسلوبية للسان معين، فإنه يتعذر التركيز على النصوص التي تجسدها. إنها علاقة مماثلة لعلاقة الشعرية بالقارئ، على الرغم من أن التحليل الأسلوبي لنص معين يتبنى بعض التقنيات الخاصة به.

إن هذا ما جعل جاكسون R. - Jakobson يدعو لدراسة العلاقات البراغماتية بين العناصر المكونة لنص معين. فيما ذهب ريفاتير M - Riffaterre إلى اعتماد العلاقات النسقية. لكنها ليست النمط المعرفي الأساسي لكل نظرية تستهدف بناء أسلوبية ذات نظرية جد واسعة بالمقارنة مع أسلوبية بالي (لا تتحدد في التعبير التأثري داخل اللغة فقط). إنه بحث عن الوسائل الخاصة لتحليل النصوص أو تحليل الأفعال الأسلوبية. وهو ما دعا إليه سبيتزر لأن ذلك يستوجب إدماج هذه المشاركات النظرية، داخل نظام منسجم ومبني على خصائص اللغة. كما يجب تحديد موضوع الأسلوبية. فإذا كان اللساني، يقوم بمقارنة وتصنيف المرادفات، وهو ما ذهب إليه بالي Bally فإنه ارتبط اليوم بعلم الدلالة Se-mantique، لأن التسليم باختلاف المترادفات، ليس سوى نوع من الأسئلة التي لا تفصل بين الأسلوبي والمرجعي. وهو ربط، سبق لبالي أن أقامه. واكتسى بذلك وظيفة تمهيدية ومؤقتة، لكنها قد تحدد داخل مجال خاص.

إذا اعتبرنا أن داخل كل قول لساني، تتحدد مجموعة من العلاقات، القوانين والتعارضات. هذه الأخيرة لا يمكن تفسيرها بواسطة فاعلية اللسان، لكن بفاعلية الخطاب. في هذه الحالة نتمكن من بناء طريقة لتحليل الخطاب تأخذ مكان البلاغة القديمة باعتبارها علماً عاماً لمختلف الخطابات. هذا العلم يحتوي على تفريعات عمودية مثل الشعرية Poetique التي تهتم بالخطاب الأدبي فقط، وأخرى أفقية، مثل الأسلوبية Stylistique.

إن موضوع هذه الأخيرة، يتشكل من الأشكال المتعلقة بجل الخطابات، وقد ارتبطت بمجالات قديمة مع تجاوز المظهر الموضوعاتي للخطابات أو بنظامهم التركيبي. إن دراسة الأساليب ضمن هذا الاتجاه، جعل أغلب الأعمال الحديثة تشكل محوره الأساسي.

النص عن:

Ducrot (Oswald) Todorov (Tzvetan) Die Tionnaire Encyclopedique des Sei-ences des Langage, 4er Tr.Ed Seuil, Coll. Poinis, 1979, de 99 a 104.

العراق
الأقلام
العدد رقم 5
1 مايو 1987

دراسات في بنية القصيدة الحديثة

البنية والرؤيا: التجسيد الإيقوني

د. كمال ابو ديب

حاولت ، في عدد من الدراسات السابقة ، بلورة نظرية نقدية بنيوية محورها الاساسي اكتناه علاقات التجسيد المتبادلة بين الرؤيا التي ينبع منها النص الشعري ويجلوها والبنية اللغوية التي تنجلي عبرها هذه الرؤيا . وتهدف الدراسة الحاضرة الى متابعة تطوير هذه النظرية مركزة الآن على بنية القصيدة الحديثة بشكل خاص .

تشكل بنية القصيدة الحديثة عالما من التشابك والتعقيد والتنوع يجعل تأسيس «شعريات» جديدة نابعة من الشعر الحديث عملاً على درجة كبيرة جداً من الصعوبة . من هنا الضرورة القصوىٰ لتناول النماذج الشعرية نموذجاً نموذجا ، واكتناه مكوناتها المميزة ، وبلورة التناول الفردي الخاص في كل منها ، ثم تجاوز ذلك كله الى تحديد المكونات البنيوية او ، بعبارة كلود ليفي شتراوس ، «اكتشاف المضامين المتغيرة في أشكال «متغيرة»[1] ثم اكتشاف آليات التغيرّ المتزامن على مستوى كلا المضامين والأشكال ، حينما وحيثما يتحقق مثل هذا التغيرّ .

وبين اهم العناصر المكونة للشعرية ، في تصوري ، الفضاء البصري الذي تتحرك ضمنه القصيدة وتنميّه .

وقد شغلت مشكلة هذا الفضاء عدداً من الدارسين ، من ابرزهم غاستون باشلار[2] ، ورومان ياكوبسن . وقد عالج الدارسون الفضاء الشعري من منظورات مختلفة ؛ وبمفاهيم متباينة وليس غرضي هنا استعراض اعمالهم ، بل تنمية بعد آخر لتناول الفضاء الشعري ، ضمن إطار نظرية جديدة فيه أسميها «الايقونيّة»[3] الى أن يتاح لي مصطلح أفضل لوصفها .

ان ما أهدف اليه هنا هو ، بالتحديد ، تجسيد النص الشعري لفضائه الرؤيوي في لغة تمتلك هي بدورها خصائص الفضاء الذي يجسّده النص .

ومع أن ما أقوله قد يعطي انطباعاً بأن ما يشغلني هو نمط من أنماط الشعر المحسوس (Concrete poetry)[*] فان الأمر ليس كذلك بالضبط . وآمل أن ينجلي الفرق بين التصور الذي أسعى الى بلورته والتصور الذي يصدر عنه الشعر المحسوس خلال تنامي هذه الدراسة : وهو ، جوهرياً ، فرق بين استغلال الطاقات التشكيلية الخارجية للغة صُورَياً ، وتنمية التصورات والدلالات والمكونات الرؤيوية في تشكيل لغوي يمتلك خصائص داخلية ، في حالة من الحركة الحيوية (الديناميكية) التي تمنح البعد الرؤيوي تجسّداً ايقونياً ، وتحيل النص الشعري نفسه الى تحقق لعلاقات حوار جدلي غنيّ بين أبعاده المختلفة كلها .

وتقِف بين التصورين اللذين أشير اليهما هنا محاولة فريدة قام بها حديثاً دانييل لافربير[4] (Laterriere) اضطرتني الى إعادة النظر في هذه الدراسة للسعي الى بلورة



■ عبد الوهاب البياتي

الفرق بين الشعر المحسوس والأشكال المتعددة التي يمكن أن تتخذها نماذجه ، وبين التصور الجذري الذي تصدر عنه دراستي . وتبدو لي محاولة لافريير حلقة وصل بين التصورين . فهي ، من جهة ، تركزُ على مفهوم التشخصّ البصري لعناصر تشكيلية في لغة القصيدة خارجياً ، لكنها من جهة أخرى تشير الى التركيب الدلالي الداخلي في صورة جنينية . إن لافريير يعبّر عن مفهوم الفضاء في القصيدة برصده على مستويين١ ـ مستوى البنية النحوية : ٢ ـ *مستوى البنية الدلالية : ويصف المستوى الثاني بانه* يتمثل في كون البنية الدلالية أحياناً تتطلب من المتلقي أن يتصور فضاء يحتوي على تشخّصات محسوسة (صور) . ويمثّل لافريير على هذين النمطين بقصيدة للشاعر الروسي افَنَسْيَجْ فِتْ (AFansaj Fet) تبدأ بمزدوجة تترتب كما يلي :

1— Mesjac Zekral' nyj plyvet po Iazurnei pustyne

2— Travy stepnye Unizany vlagoj vecernej.../

وتنتهي بصورة مرآتية بالبيتين السابقين وقد انعكس ترتيبهما فاصبح

2— Travy stepnye unizanv Vlągoj Vecernej...,

1— Mesjac zekral' nyj. plyvet po Iazurnei Pustyne

ويعلق لا فريير بقوله : «إن هذا التمرئي يمثل أيقونة ملائمة تماماً للصورة البصرية التي تحدث مرتين في القصيدة (وهي صورة) القمر الذي يشبه المرآة ، اي ان التشابه (المرآتية) بين الفضاء النحوي القياسي وبين شيء قائم في الفضاء البصري الذي تخلفه القصيدة يؤسس رباطاً سيميائياً بين الفضائين»(٥) .

في هذا التصور للعلاقة بين البنية الدلالية للقصيدة وفضائها البصري نواة مقاربة لما أحاول تنميته من مستوى الدراسة الحاضرة : لكنني احاول نقل تصور العلاقة التجسيدية في البنية من مستوى جزئي ، اوهامشي ، الى مستوى الوجود الكلي للنص الشعري ، في رؤياه الكلية ، وحركته المتنامية ، وبنيته الفيزيائية المطلقة .

٢ ـ مهما كانت المواقف النقدية المتبنّاة بازاء مفهوم الوحدة في الشعر العربي القديم ، وسواء أقبلنا النظرية التقليدية التي تؤمن بان البيت الشعري مثّل وحدة مستقلة في القصيدة ، وأن القصيدة في وجودها الكلي لم تكن تمثل وحدة عضوية متنامية ، او رفضنا هذه المفاهيم (كما فعلتُ في دراسات سابقة للشعر القديم في نماذج جاهلية وعباسية منه) فان ثمة إجماعاً على ان القصيدة الحديثة تمثل وحدة متكاملة يعبر عنها بانها «وحدة بين الشكل والمضمون» بلغة النقد التقليدي التي اصبحت الآن تجبر الناقد الجاد على تجنبها لأن المفاهيم الاساسية التي تنطلق منها تظل تمارس فصلاً لعنصرين وتعيد النص الى ازدواجية ارسطية الأصول .

وقد تشكلت الانماط الاولية للقصيدة الحديثة في الخمسينات بشكل خاص بطريقة يسهل معها إظهار وحدتها ، سواء أسُميَتْ وحدة عضوية او شيئا آخر ، على الاقل بسبب استقلالية التجربة التي تنتظم القصيدة بأكملها . إلا أن النماذج المعقدة التي أُنتِجت بعد ذلك (في السبعينات بشكل خاص) تجعل المناهج النقدية السائدة في دراسة العضوية عاجزة عن اكتناه الوحدة في النص الشعري ضمن المنطلقات التي نمَّتْها هذه المناهج .

كيف يمكن أن نصف نصاً مثل نصِّ ادونيس «هذا هو اسمي» و «مفرد بصيغة الجمع» في اطار المنهج العضوي التقليدي ؟ كيف يمكن أن نصف نصوص البياتي في «قصائد حب على بوابات العالم السبع» باستخدام معطيات المنهج العضوي الاولية كما عُبرً عنها في النقد العربي الحديث بشكل خاص ؟

في محاولة لتجاوز هذه الاشكالية ، وتطوير معطيات نقدية جديدة ، أحاول الآن دراسة ما أسميه علاقة التجسيد المتبادلة بين رؤيا النص وبين بنيته اللغوية ، بدءاً من نصوص أولية آمل أن تبلور منطلقات نظرية جديدة تجلو طبيعة الوحدة في النصوص المدرسية وتمهد الطريق لتناول

النصوص المعقدة التي أشرت اليها قبل قليل في دراسات مقبلة . ذلك أن الانطلاق من مفهوم التجسيد المتبادل يخفف في النهاية من مشروعية الاصرار على الشعور المتخلل «الطاغي» كما أسماه كولردج ، او وحدة الموضوع ، او وحدة الصور ، او اي من المعطيات النقدية الجاهزة في المنهج العضوي ويؤسس تصوراً جديداً يرى الوحدة خصيصة لبنية النص الشعري في وجوده الكلي يكون معها التنافر ، والتضاد ، والانفصام ، والتمايز فاعليات تجسيدية جوهرية في بلورة بنية النص . ومن اجل هذا الغرض سأدرس نمطين من البنية الشرنقية «و» البنية الاختراقية» ، يمثلان طرفي نقيض في عملية الخلق الشعري ، محاولاً التشكيك في مشروعية التصورات النقدية التي تؤكد على مفهوم النمو العضوي بشكل مطلق ، وإظهار كون اللانموّ واللاحركة ، احياناً ، عمليات عميقة الأهمية في خلق بنية النص وتجسيد الرؤيا التي ينبع منها ويجلوها . ما أحاول أن أفعله قد يعبر عنه بكلمات اخرى : لقد قامت الشعريات التقليدية على مفاهيم جمالية ترتبط بالتناسق والتكامل والتناغم والنمو والجمال ، رغم ما تركته المدارس الشعرية ابتداءً من السريالية من آثار عميقة على التصورات النقدية لكن الوقت قد حان لنؤسس جماليات يمكن ان نسميها «جماليات التنافر واللاتناسق واللاتكامل واللانمو والقبح والانقطاع» .

ومن الجلي ان هذا المنطلق النظري ينبع من مبدأ بنيوي أساسي في دراسات اللغة والشعر (والثقافة بشكل عام) هو أن العلامة اللغوية لاتعني في عزلة ولا تمتلك خصائص محددة نهائية ، بل تعني ضمن نظام من العلاقات تنتسب اليه وتندرج فيه . وما يتضمنه هذا المنطلق ، اذا نقل من مستوى العلامة اللغوية الى مستوى المكونات الاكثر شمولية لعملية الخلق الشعري ، هو أن مفاهيم مثل «النموّ العضوي» او الحركة» او «التماسك» او التكامل «لاتعني في عزلة ، ولاتشكل قيمة أدبية ايجابية ، وأن قيمتها الفعلية تنبع من البنية الكلية التي تتبلور فيها او تختفي منها ، وأن لغيابها دلالات لاتقلّ جوهرية عن وجودها : اي ان اللانموّ ، واللاتماسك ،

واللاتكامل قد تكون ، في بنية ما ، أشدّ التصاقا بطبيعة الرؤيا التي تتجسد في هذه البنية وأعمق دلالة وغنى و «شعرية» . وسأحاول تطوير هذا المنظور ضمن إطار ما يمكن أن يسمى «الوحدة الايقونية ، او «البنية الايقونية» (iconic) (التي يكتسب فيها مفهوم الوحدة دلالة مختلفة جذرياً عن دلالته الشائعة الآن ، او يفقد أهميته ومشروعيته نهائياً والتي يجسد فيها النص اللغوي بنية التجربة التي يصدر عنها ، كما تجسد الايقونة مرموزها الأساسي ، دون ان تكون رمزاً له .

٣ ـ البنية الشرنقيّة

٣ ـ١ التشكيل التكراري وجماليات الفراغ والانقطاع

عبدالوهاب البياتي : مسافر بلاحقائب
«من لامكانْ
لاوجه ، لاتاريخَ لي ، من لامكان
تحت السماء ، وفي عويل الريح أسمعها تناديني :
«تعالْ !
لاوجه ، لاتاريخ ... أسمعها تناديني :
«تعال !»
عبر التلالْ
مستنقع التاريخ يعبره رجال
عدد الرمال
والأرضُ مازالت ، ومازال الرجال
يلهو بهم عبث الظلال
مستنقع التاريخ والأرض الحزينة والرجال
عبر التلال
ولعل قد مرّت عليّ ... عليّ آلاف الليال
وأنا ـ سدى ـ في الريح أسمعها تناديني «تعال !»
عبر التلال
وأنا وآلاف السنينْ
متثائبٌ ، ضجرٌ ، حزين
من لامكان
تحت السماء
في داخلي نفسي تموت ، بلا رجاء
وأنا وآلاف السنين
متثائب ، ضجر ، حزين
سأكون ! لاجدوى ، سأبقى دائماً من لامكان
لاوجه ، لا تاريخ لي ، من لا مكان
الضوء يصدمني ، وضوضاء المدينة من بعيد
نفس الحياة يعيد رصف طريقها ، سأم جديد أقوى من الموت العنيد
... سأم جديد
... وأسير لا ألوي على شيء ، وآلاف السنين
لاشيء ينتظر المسافر غيرُ حاضره الحزين ـ وحل وطين ـ
وعيون آلاف الجنادب ، والسنين
وتلوح أسوار المدينة ، أي نفع أرتجيه ؟
من عالم مازال والأمس الكريه

يحيا ، وليس يقول : «ايه»
يحيا على جيف معطرّة الجباه
نفس الحياة
نَفس الحياة يعيد رصف طريقها ، سامُ جديد
اقوى من الموت العنيد
تحت السماء
بلا رجاء
في داخلي نفسي تموت
كالعنكبوت
نفسي تموت
وعلى الجدار
ضوء النهار
يمتص اعوامي ، ويبصقها دما ، ضوء النهار
ابداً لاجلي ، لم يكن هذا النهار
الباب اغلق ! لم يكن هذا النهار
ابدا لاجلي لم يكن هذا النهار
ساكون ! لا جدوى ، سابقى دائما من لا مكان
لاوجه ، لاتاريخ لي ، من لامكان»

* * *

تبدأ قصيدة البياتي بسلسلة من عبارات النفي تتراصف في حركات سريعة وجمل متقطعة غير مكتملة تخلو من الروابط التركيبية : «من لامكان ، لاوجه لاتاريخ لي ، من لامكان» . وينقطع المكان والوجه عن النسبة الى الذات بشكل مباشر ، فيما ينسب انعدام التاريخ لغوياً ، الى الذات ، انما بطريقة تقطع التاريخ عن الانتساب الحميم اليها باستخدام الاداة ، «لي» (قا . مع «تاريخي») . وتعمق هذه الخصائص جميعاً حس اللاتجذر ، واللاهوية ، واللا إنتماء ، حس الطفوّ في الفضاء المكاني والفضاء الزمني دون وشائج حقيقية تشج الذات الى العالم .

وفي البيت الثالث يتنامى هذا الطفو والانداح في العبارة «تحت السماء» : ذلك ان المدلول المنطقي للعبارة عبثي ، لأن نداء «هي» لايكون إلا تحت السماء (محال ان يكون فوق السماء) ؛ فورود العبارة لايؤدي الى تحديد مكاني للصوت ، بل الى تعميق الحس بلا تجذّر ، واللامكانيّة ، واللاتحديد ؛ فتحت السماء مطلق مبهم يمكن ان يكون في اي مكان واي زمان : اي انه لايمتلك إحداثيات رياضية محددة ، ثم يأتي تحديد الصوت بأنه «في عويل الريح» معمقا حس الضياع واللاجدوى إذ يمتزج عويل الريح بالصوت الذي ينادي «تعال» فيفقد كل منهما خصوصيته وشخصيته ، ليضيع في الآخر ، ويكتسب الصوت نفسه طبيعة العويل . واذ يبرز الصوت فانه لايستثير استجابة ايجابيّة من الذات كأن يربطها باتجاه معين او كائن معيّن ، بل يأتي البيت الرابع ليؤكد من جديد اللاهوية الأساسية : لاوجه لاتاريخ ......

بيد أن بروز الصوت يحدث خلخلة ما في هذا الوجود الهلامي ، ويصبح نقطة مرجعية الى حدما ، فينقسم البيت الرابع ، مجسداً هذه الخلخلة ، متوزعاً بين وجودين : الوجود الهلامي السابق على الصوت «لاوجه لاتاريخ» ، والوجود الذي أحدثه الصوت «اسمعها تناديني : تعال» ؛ ويكاد يكون الانقسام مناصفةً ، على صعيد اللغة وتركيب الوحدات الايقاعية (٢مستفعلن// ، ٢متفاعلن) .

بيد أن حركة الصوت تخمد وتنقطع في القصيدة دون أن تتنامى الى شيء اكثر تبلوراً وكمالاً .

ويستمر النص مدخلاً الآن صورة الآخر بوصفها صورة النقيض ، فعبر التلال ، ثمة مستنقع التاريخ في مقابل «لاتاريخ» الذات ؛ ومستنقع التاريخ محدد مكانيا . «عبر التلال» وموصوف بلغة المكان الجغرافي «عدد الرمال» ... «والارض ما زالت» ، في مقابل سماء الذات والصوت : «يلهو عبث الظلال» ، «مستنقع التاريخ» ، وتتكثف الاشارات المكانية لتؤسس علاقة ارتباط وانتماء بين الرجال وبين المكان في مقابل اللانتماء الى مكان الذي تعيشه الذات . بيد ان علاقة الرجال بالارض ليست علاقة اخصابية ، بل علاقة فارغة من الاخصاب . فالارض حزينة ، (المكان) والتاريخ مستنقع (الزمان) والرجال مخدوعون (يلهو بهم عبث الظلال) .

تتحرك القصيدة ، اذن ، بين طرفي ثنائية ضدية حادة هما : الذات الفردية/ الوجود الجماعي . الاولى دون تاريخ او هوية او انتماء الى المكان لايغويها حتى الصوت المنادي ؛ والثاني تاريخي حتى الاستنقاع ، مشلول في حركته ، يراوح في المكان موضوعاً لعبث الظلال الخادعة .

مع اكتمال هذه الثنائية تؤسس القصيدة فضاءين :

الاول هلامي غير محدّد ، لا إحداثيات رياضية له ، هو فضاء الذات ـ وهو يخلو تماما من الاشياء او الكائنات البشرية (ما عدا الصوت المنادي الذي يمتزج بعويل الريح) ؛

والثاني يشكّل صورة مراتية ؛ اي أن نهايته تعكس بدايته تماماً في حركة شرنقية . وسأعزله الآن بالطريقة التالية :

عبر التلال .
مستنقع التاريخ يعبره : رجال .
عدد الرمال .
والارض مازالت ، وما زال الرجال .
يلهو بهم عبث الظلال
مستنقع التاريخ والأرض الحزينة والرجال عبر التلال .

في هذا الفضاء التصوري الدلالي ، تتم حركة الرجال والتاريخ عبر التلال ، وهي حركة استنقاعية ، تراكمية ، تكرارية . وتتجسد هذه الحركة تصوريا الآن في الفضاء

الجغرافي عبر التلال : فالتلال تحيط بما يشبه الوادي ، وهي قابلة لاستنقاع الماء فيما بينها . ثم تتجسد هذه الحركة لغوياً ، اذ ان عبارة «عبر التلال» تشكل فيزيائياً على الصفحة حدين او طرفين هما بداية ظهور التاريخ والرجال ونهاية هذا الظهور ؛ وبين هذين الحدين يتم استنقاع التاريخ وحركة الرجال الاستنقاعية ؛ ثم تتراكم المكونات الثلاثة «التاريخ والارض والرجال» في بيت واحد وقد سلبت توابعها اللغوية التي برزت معها في اول ظهور لها وتراكمت في جملة واحدة «مستنقع التاريخ والارض الحزينة والرجال» ، فيما يعمق الطبيعة الايقونية للمقطع احتلال الفعلين «مازالت» ، اللذين يعنيان الثبات وعدم الحركة ، نقطةً وسطية ثابتة في المقطع متجمدة بين قطبيه الثابتين : «عبر التلال/ عبر التلال» .

مع هذا التسجيد المتبادل بين الرؤيا وبين البنية اللغوية للقصيدة تكتمل صورة الآخر وتنحصر في إطارها الاستنقاعي وتنغلق فيه وتترسب في فضاء القصيدة الفيزيائي ولا تعود الى الظهور مرة اخرى ، اي انها لاتتحرك ، بل تستنقع حيث هي . أما الذات الفردية فانها تنبثق من جديد في القصيدة بوعي متغير خارجياً لكنه ، داخلياً ، لايعدو أن يكون تعميقا لوجود الذات في بروزها السابق في القصيدة .

«ولعل قد مرت عليّ ..... عليّ آلاف الليال .
وأنا ـ سدى ـ في الريح أسمعها تناديني تعال عبر التلال»

وتنبيء لغة بروز الذات من جديد بأنها لن تبرز متجددة بل متكررة ، اذ تتكرر «عليّ .... عليّ» وتقطع ـ «سدى» ـ تسلسل العبارة التي تجسد بروز الصوت ـ او بالاحرى علاقة الأنا بالصوت المنادي واستجابتها له ذلك ان موضع «سدى» التركيبي في بنية العبارة يكشف سلفاً عبثية ما يتلوها لغوياً ، وهو النداء ، كما يكشف فراغ الاستجابة التي تصدر عن الذات بازائه . وتستمر صورة الذات الآن بكشف لعالم الانفعالات الداخلي ، لكنه كشف يتم ضمن بنية هي بدورها بنية شرنقية تحاصر الذات بين طرفين وتعيد تكرار كل التصورات والعبارات :

«وانا وآلاف السنين
متثائب ، ضجر ، حزين
من لامكان
تحت السماء
في داخلي نفسي تموت بلارجاء
وانا وآلاف السنين
متثائب ، ضجر ، حزين»

وبين الطرفين المحاصرين ، اللذين يخلقان الصورة المرآتية ، تتناوس اللغة بين العناصر المتكررة إطلاقاً (من لامكان/ تحت السماء) والعناصر «الجديدة» المفرغة من دلالة التجدد ، والتي تعمق حسَّ الفراغ واليأس : فالعنصر اللغوي الجديد الوحيد هو «في داخلي نفسي تموت بلا رجاء» ؛

وتتموضع هذه العبارة (وهي الوحيدة التي يرد فيها فعل حركي) داخل الفضاء المرآتي للذات ، محشورة مع العناصر التكرارية ، مجسدة موتاً بلا رجاء ، لأن ما يتلوها مباشرة هو تكرار البيتين اللذين بدأت بهما الصورة المرآتية «وانا حزين» .

٣ ـ ١ ـ ٢

تمتلك بنية القصيدة ، كما تشكلت حتى الآن ، خصائص تظهر ان المكونات الأساسية للشعرية تشكل مستويات للتجسيد تجعل من كل منها تحولاً من تحوّلات البنية التصورية اللبابية للنص الشعري . ان دراسة النظام التقفوي او البنية التقفوية مثلاً ، تكشف الخصائص ذاتها التي كشفتها دراسة فضاء القصيدة والبنية اللغوية ببعدهاالتركيبي ، والرؤيا الشعرية التي تنبع منها القصيدة . ذلك ان بروز الذات الفردية في القصيدة (البيتان ١ ، ٢) في وضعها المنقطع عن العلاقات ، المعزول كلية عن الأشياء والآخر ، يتجسد في الطبيعة المعزولة للقافية ، وفي طبيعتها التكرارية ايضا : «لامكانُ /لا مكانُ» فالقافية هنا تكرارية معزولة لايكررها شيء آخر في نظام التقفية على الاطلاق الى أن تتكرر هي نفسها مشكلة نبرةً موسيقية خادة تعيد ابراز الذات عبر نسيج القصيدة كله في عزلتها المطلقة . ويعد البيت الثاني يبدأ بروز الآخر ، في صورة الـ «هي» اولاً ، ثم في صورة الـ «هم» . وللهي ، والهم تاريخ مشترك وانتماء مشترك ، لكن ، وجودهما عبثي من حيث تاثيره على الذات الفردية . ويتجسد ذلك كله في بروز قافية «تعال» التي تبدأ الآن بالتكرار في كل بيت من أبيات القصيدة (٣ ـ ١٤) ينتمي الى عالم الآخر ؛ وحين تعود الذات الفردية الى البروز فانها لاتعود الى البروز في قافية «مكان» ، كما يمكن ان نتوقع ، بل الى البروز في القافية المشتركة (تعال) ، لأن الذات الفردية الآن لاتقف في عزلة مطلقة ، بل أن مرورها بحركة الآخر ووجوده يعدّل وجودها الى حدما ، فيتغير وعيها للزمن من «تاريخ لي» الى «مرّت علي آلاف الليالي» . فهي تعي التاريخ الآن لكنه وعي مهزوز لايقينيٌ تجسّده «لعل» . فالتاريخ قد يكون وقد لايكون ،



■ ادونيس

لكنه فارغ من المعنى في كلتا الحالتين ، فهو لايشكل تاريخاً شخصياً للذات ، بل ينسرب الى وجودها عبر مروره الرياضي ، أو عبر تاريخ الآخر الفارغ من الحيوية . وحين تنجلي الذات في وجودها الفردي ، في انفعالاتها الداخلية الخاصة ، فان القافية تتغير الى «سنين» ثم تعود نبرة «مكان» الحادة وتبرز قافية جديدة لاتشترك مع قافية اخرى في بنية القصيدة حتى الآن هي «سماء/ رجاء» . بيد أن الحركة التكرارية تعود الى تكرار القافية من جديد : «السنين ، مكان» حاصرةً صورة الموت بلارجاء بين قطبيها ، وجاعلة من قافية الهمزة قافية معزولة لاترتبط بشيء ؛ واللا ارتباط هو بالضبط انعدام الرجاء . تم تتطور البنية التقفوية ضمن نظام متكامل سأتابع مناقشته في فقرة قادمة .

تمت حركة القصيدة ، وبلورة الذات في وجودها الطافي ، اللاانتمائي ، حتى الآن في سياق الزمن الحاضر ، متجسداً في الجملة الاسمية بشكل يكاد يكون مطلقا . وهكذا تجسد البنية التركيبية (Syntactic) للقصيدة رؤياها الجوهرية بطريقة فذة : فكل ما يرتبط بالذات يتبلور في الجملة الاسمية (مبتدأ ← خبر) ابتداء من سلسلة الجمل المنفية (من لامكان ، لاوجه .....) ومروراً بـ «وانا ـ سدى ـ في الريح» ، وانتهاء بسلسلة التراكمات» وانا والاف السنين متثائب ضجر حزين» . وخلال هذه الشبكة من الجمل الاسمية يبرز فعلان يرتبطان بالذات فقط : «أسمع» و«تموت» . الاول فعل يخلو من الفاعلية ، محايد ، يضع الذات ببساطة في موضع التلقي السلبي ؛ والثاني يعمق حس الفراغ والموت واليأس المطبق لانه يشير الى «موت النفس» في الداخل . أما في الجمل المرتبطة بالآخر فثمة فعلان أيضاً «تنادي» الذي ينسب الفاعلية الى الآخر (لكن الاستجابة لهذه الفاعلية معدومة) والثاني/ «مازال» الذي يجسد حس الثبات المطلق في الشرط الوجودي للآخر . ثمة ، كذلك ، فعل آخر «مرت» ذو علاقة بالذات ، لكنه ينسب الفاعلية الى الليالي ويضع الذات في موضع المفعولية السلبية «مرّت عليّ آلاف الليال» مؤكداً السلبية بتكرار «عليّ» . أي أن جميع الافعال في القصيدة لاتقود الا الى تعميق الفراغ والتكرارية واللاانتماء ؛ فالفعل مفرغ من دلالة الفعلية الايجابية المتنامية ./

بعد ان تتكثف أزمة الذات في البنية التكرارية التي جمدت الزمن الحاضر وجعلت وجود الذات فيه غير قابل للتطور او النمو ، تنتقل القصيدة فجاة الى حركة نفي للمستقبل من حيث امكانية النمو والحيوية فيه : «ساكون لاجدوى سابقى دائما من لامكان» . ويمثل هذا القلق النابض في البنية التركيبية للجملة ذروة المأساة التي تصلها الذات : ذلك ان الفعل «ساكون» لايكتمل بخبر له ، بل ينقطع بالعبارة «لاجدوى» ثم يتكرر مضمونيا في فعل يؤكد انتفاء امكانية الانتماء «سابقى دائما من لامكان» رابطاً بين المستقبل وبين الأبدية وواضعا إياهما معا في سياق النفي المطلق . وهكذا تكون القصيدة عمليا قد تحركت على صعيد الماضي (مرت علي) ، والحاضر (لاوجه ...) ، (ساكون ، سابقى) محيلةً زمنها كله ، بتحققه وامكانياته ، وبما هو واقع وطاقة ، الى انتفاء مطلق للتغير ، للحركة باتجاه الحيوية والخصوبة والحياة والانتماء . أي أن القصيدة ، عمليا ، تؤسس تاريخاً للذات ، بيد أن هذا التاريخ تاريخ منفي ، تاريخ من الموت واليأس والجمود فهو ، بمعنى ما ، تاريخ ضدّي ، تعمره مفارقة حادة تمثل إفراغا للنمو الزمني من مضمون الخلق التاريخي ، فهو اذن ، لاتاريخ . هكذا تكون القصيدة ، في نموها الفيزيائي في المكان (على الصفحة) وفي الفضاء (الكلمات الاصوات والكلمات المكتوبة) ، وفي الزمان (اللغة الخطية التي يتلو فيها عنصر عنصراً) قد «تنامت» مادياً دون أن تنمو تاريخيا ، دون أن تنمّي تاريخا من الوجود الحق والعلاقات الانسانية والارتباط بأمكنة وأزمنة وذوات انسانية خصبة . وبهذا المعنى فان القصيدة التي تنفي التاريخ من رؤياها ، تنفي وجودها التاريخي في لغتها ،

وهي اذ تنفي الانتماء تصورياً تتحرك حركة كاملة دون أن تخلق انتماء على الاطلاق : أي أن القصيدة في بنيتها الفيزيائية وفي لغتها تصبح تجسيداً لرؤياها الجوهرية على صعيد مادي محسوس : تصبح صورة فيزيائية او «ايقونة» للرؤيا التي تبلورها . ولعل ابرز ما تفعله القصيدة هو أنها لاتنمي حركة مضادة (كما يميل كثير من الشعر ، بل معظم الشعر ، الى أن يفعل) لتواجه بها حركة الفراغ واليأس واللاانتماء . في قصائد كثيرة ، تنطلق القصيدة من لحظة الفراغ لتبدأ بعد ذلك بتشكيل الحركة المضادة عن طريق إما الماضي ، بابتعاث لحظة الحيوية المتفجرة فيه ، او المستقبل ، بابتعاث لغة الحلم . أما هنا فان القصيدة تمنع نشوء الماضي إطلاقاً باستثناء العبارة «مرت عليّ» التي تخفف وثوقيتها بالاداة «لعل» (اللايقينية) وتلغي لغة الحلم بإلغاء المستقبل وإمكانية النمو فيه . وبهذه الطريقة تغرق القصيدة نفسها في لغة اللحظة الحاضرة ، حيث تنبع رؤياها المأساوية ، وترصد العالم ، في هذه اللحظة المتوترة ، بلغة تصبح هي ذاتها انعكاسا لعملية الرصد ، فيصبح الرصد فيها ممارسا على الذات من قبل الموجودات الاخرى في العالم . هكذا تتبلور علاقة بين الذات والعالم الخارجي ، في اللحظة الحاضرة ، هي علاقة تعذيب وتعميق للمأساة : «الضوء يصدمني» أذ بدلاً من أن يمثل الضوء هاجس الخروج من الظلمة والمأساة ، يمثل عنصراً عدائياً ، وبدلا من أن تمثل المدينة عالما من الحيوية والدفء والانس ، تمثل ضوضاء بعيدة . واذ يطغي وعيُ الحاضر على كل شيء ويلغي الماضي والمستقبل يصبح الزمن الحاضر تكراراً مطلقاً لذاته ؛ وهكذا تأتي العبارة «نفس الحياة يعيد رصف طريقها سأم جديد» .

ويصبح التكرار ، الذي يتبلور تصوريا في رؤيا القصيدة ، تكراراً ايضاً في المادة اللغوية التي تجسد هذه الرؤيا ؛ ويكون الفعل الاساسي في رؤيا الذات للحياة فعل الرصف وإعادة الرصف لانه فعل يخلو من النمو ، محايد ، وصفي ؛ ويولد المقطع التالي :

«نفس الحياة يعيد رصف طريقها سأم جديد
اقوى من الموت العنيد
.... سأم جديد»

الذي يمتلك خصيصة التجسيد المتبادل ، خصيصة «الايقونية» التي أشرت اليها سابقاً ، اذ تبدأ العبارة بأداة التوكيد المجمدة «نفس» التي تمنع توقع التجدد ، ويستمر التطاول في الفضاء اللغوي ، دون نمو فعلي ، في الفعل «يعيد» وفي «رصف طريقها» ثم يبلغ ذلك كله ذروته في نسبة إعادة الرصف لنفس الحياة الى السأم «وفي الصفة التي تطلق على السأم «جديد» ، هذا السأم الذي لايموت والذي يتجدد باستمرار - وهو في الواقع يتجدد على صعيد اللغة ، اذ انه يحدث في عبارة «سأم جديد» ثم يمر عبر عبارة «اقوى من الموت العنيد» ليتجاوز الموت ويستمر بعد عبارته متبلوراً كما كان قبلها :

«سأم جديد» ، فكأنه مر على الموت العنيد وانتصر عليه وبقي حيّاً فتجدّد على الصفحة أمامنا . ومن الجلي أن التجدد هنا يجسد مفارقة ضدية ، فهو مفرغ من دلالة التجدد على ابتعاث الحياة والخصب ، لانه تجدد لنقيضهما وهو السأم . ويتمثل تعمق المفاهيم المشار اليها هنا على مستويات متعددة : أولها ، على المستوى الافقي ، ربط جميع المفاهيم التي قد تشعر بعملية نمو او ولادة أو تجدد بعناصر نقيضة لها تنفي امكانية النمو والولادة والتجدد . فالحياة تلجم عن طريق تقديم «نفس» التي تشعر سلفا بأن ما يحدث هو تكرار لانمو ، والطريق (وهو اشارة عادة الى الحركة من مكان الى مكان) يلجم بـ «يعيد رصف» التي تؤكد عنصر التكرار في الفعل (يعيد) وفي الاسم «رصف» ؛ والجديد (وهو اشعار بالولادة والتجدّد) تلجم بجعلها صفة لسأم وهو فاعلية الجمود والتكرار الاسمي . أما على مستوى شاقولي فان القوة تنسب الى السأم الذي يطغي على الموت ثم يبرز من العبارة باقياً ، قوياً ، وجديداً في الوقت نفسه . وعلى صعيد البنية التقفوية ايضاً يتمثل العنصر التكراري في تكرار القافية «بعيد/ جديد/ عنيد/ جديد» .

وانفراد هذا المقطع المرتبط بعلاقة الذات بالعالم الخارجي بقافية مميزة لاعلاقة لها بالقوافي السابقة التي ارتبطت بوجود الذات . أي أن هذا المقطع الذي تبدأ فيه قافية جديدة تسمح بتوقع بروز حركة حياة جديدة يبرهن في النهاية على كون الجدة ليست ولادة فعلية للحياة بل تكرار للسأم القديم والموت القديم .

٣ - ١ - ٣

تعود القصيدة ، في حركة متناوسة ، الى الذات : فالطريق الذي يعيد رصفه السأم الجديد طريق يعمق اللاانتماء واللاتاريخ : ولذلك فان الذات «تسير لاتلوي على شيء» دون رابطة تشدها الى الاشياء ، او العالم ، او الزمن . ثم ترد هذه العبارة المنقطعة عن كل شيء «وآلاف

السنين» دون أن يكون لما يبدو مبتدأ خبر يكمله . فالزمن يقف هو أيضاً معزولاً عن كل شيء : عن الذات وعن العالم . والانقطاع انقطاع كلي : ففي زمن يأتي «لاشيء ينظر المسافر» . بل ان ما ينتظره ، فيما يفترض أنه مستقبل ، هو الحاضر ذاته ، في وجوده التكراري الذي يفقد المستقبل لامعناه فقط بل حتى وجوده ، اذ يتحول المستقبل الى حاضر والحاضر الى المستقبل . وكل ذلك لايعدو أن يكون «وحل وطين» . وتستمر هذه الطبيعة التراكمية للاشياء لتبرز في الاشياء التي تتحول الى ارقام لا أكثر ، وتفقد حيويتها ودلالات وجودها باستثناء عدديتها ؛ والعددية تراكمية . من هنا «وعيون آلاف الجنادب» ، تماماً كما كانت تراكمية الحركة في عبور الرجال لمستنقع التاريخ قد ولدت الصيغة العددية في «آلاف الرجال ، بعدد الرمال ، آلاف الليال . آلاف السنين» .

ويبدو أن الضوء والاسوار قد تحمل شيئا من الغواية للذات . فهي تستجيب استجابة التساؤل ، والتساؤل عادة دلالة على بقاء ، امكانية للايمان بيد أن التساؤل يفرغ من هذه الدلالة : «أي نفع أرتجيه» . اذ دون نامة حتى من تأفف ، فهو يحيا على ماض يظنه معطراً لكنه عالم من الجيف وتطغى الطبيعة التراكمية بشكل مطلق ليصبح المقطع الاخير من القصيدة تكراراً حرفياً لبنى لغوية وتصورات كانت جميعها قد وردت في القصيدة ؛ وحين يبرز عنصر جديد فانه يكون عنصر تعميق للتكرارية والموت :

«نفس الحياة
نفس الحياة يعيد رصف طريقها سأم جديد
اقوى من الموت العنيد
تحت السماء
بلا رجاء»

وتصبح الحركة هنا تجميعاً تراكمياً لعبارات وردت في سياقات متغيرة لكنها هنا تنتزع من سياقاتها وترصف رصفا دون روابط على الاطلاق في صورة ايقونية تتجسد على الصفحة فيزيائيا ، مؤلفة من ٣ أبيات متغيرة الطول ثالثها يصل في طوله طرف الصفحة ، ثم ٨ أبيات تنقسم بشكل يؤدي الى أن يعكس النصف الثاني منها النصف الاول ، ثم بيت يصل في طوله طرف الصفحة مناظرا للبيت الطويل في أعلاها ، ثم بيتين يكرران البيتين الاول والثاني في أعلى الصفحة صورياً . ومن الشيق أن القسم الاعلى والاسفل من الصفحة يشكلان إطاراً تلتمع فيه عناصر ترتبط بالحياة والضوء والتجدد ، لكنها جميعا مفرغة من دلالات الضوء والحياة والتجدد . وهي تحاصر القسم الداخلي من الصفحة الذي يرتبط بالذات ويشير الى عمق موتها الكلي :

«يحيا على جيف معَطرّة الجباه
نفس الحياة
نفس الحياة يعيد رصف طريقها ، سأمُ جديد
اقوى من الموت العنيد
تحت السماء
بلارجاء
في داخلي نفسي تموت
كالعنكبوت
نفسي تموت
وعلى الجدار
ضوء النهار
يمتص أعوامي ، ويبصقها دماً ، ضوء النهار
أبداً لأجلي ، لم يكن هذا النهار
الباب اغلق ؛ لم يكن هذا النهار»

(لاحظ العناصر المحيطة : «معطر ـ الحياة ـ الحياة/ جديد» ثم «ضوء النهار ، النهار ، النهار) . وفي قلب هذا الوجود بالضبط تتشكل صورة «نفسي تموت كالعنكبوت» . فتصبح صورة العنكبوت صورة مولدة لكل مافي الصفحة من تصورات (يمتص اعوامي ويبصقها دماً ؛ الباب اغلق) . ويكتمل التكرار دون حركة واحدة متجددة في انتهاء القصيدة بمزدوجتين متكررتين .

«ابداً لأجلي لم يكن هذا النهار
سأكون لا جدوى سأبقى دائما من لامكان
لاوجه ، لاتاريخ لي ، من لامكان» .

وتستحق صورة العنكبوت التي تحتل موضعا مركزيا في حركة الاضاءة والتأكيد ، لانها تجسد الطبيعة الايقونية للبنية التي احاول دراستها هنا . فالعنكبوت ينسج خيوطه في حركة شرنقية ، الى حد بعيد ، تكرارية ويجسّد رمز القدم واللاتجدد وانقطاع النمو وغياب الحياة . وإذ توصف النفس الآن بانها هي التي تموت كالعنكبوت فان الفراغ والشرنقية اللذين طغيا على الوجود الخارجي وعلى بنية القصيدة بطغيان الآن على اعماق الذات فتكتسب النفس صورتهما اللاتوالدية المعلنة ، حتى في «حركة» موتها بهذا الشكل تكون صورة العنكبوت صورة ايقونية للحركة الشرنقية التي تمر عبرها القصيدة اذ تعود الان لتكرر المقاطع الاولى فيها في مقطعها الثاني . وتعود ، في النهاية ،

حركة البداية وقافية البداية المتميزة التي انفردت في القصيدة دون ان تكررها اي قافية اخرى . وفي انعدام التكرار هنا دلالة بنيوية لاتقل اهمية عن وجود التكرار (وهي ما يسمّيه البنيويون والأشكاليون) The Minus Device[7] . فتبعاً لياكوبسن ، تتم علاقة تشابه معنوي بين الاشياء المتشابهة لفظيا ، خصوصا في القافية . واذا صح ذلك ، فان في انفراد «مكان» ، وهي التعبير الاسمي عن انقطاع الذات عن المكان والآخر ، بقافية منفردة لايكررها شيء ، تأكيداً على هذا التفرد والعزلة المطلقة ، اذ لايكون شيء يشبهها او يرتبط بها اي ارتباط .

واذ تنتهي القصيدة بالعبارات التي شكلت بدايتها ، وهي عبارات منفية في كل جزء منها ، فانها تكون قد تحركت حركة تكرارية كاملة ، حركة مراوحة في المكان دون نمو على الاطلاق . تكون قد انطلقت من اللاهوّية واللاتاريخ واللاانتماء وراكمت اللغة تراكماً ، ورصدت اللحظة الحاضرة دون ان تترك لأي من العناصر ان يتنامى اطلاقا . فتنتهي القصيدة دون ان تستطيع خلْق تاريخ للذات ، دون ان تمنحها انتماء او علاقات بالمكان او الآخر ، ودون ان تمنحها ملامح هوية محددة ، رغم ان الذات توضع عبر القصيدة بأكملها في سياق الآخر (هي ، هم) والاشياء (المدينة) والزمن (التاريخ ، النهار) : بيد ان وضعها في هذا السياق (وهو عادة منبع العلاقات والهوية والتاريخ والانتماء) لا يسفر الا عن مزيد من العزلة والطفو في سماء (او تحت سماء) تموت فيها النفس في الداخل كالعنكبوت . بل ان عزلة الذات لتتمثل بشكل مطلق في الانفصام الذي يحدث في القصيدة اذ تنفصم الذات الى «أنا» و «نفسي» وتتحرك الأنا على صعيد خارجي يعاين الاشياء دون علاقة بها ، فيما تظل «النفس» في الداخل تموت موتا لاينتهي دون أن تؤسس اي ارتباط بالخارج .

اما طفو الأنا تحت السماء ، في عويل الريح ، بين أشياء العالم دون مساس بها ودون ارتباط ، فانه ليتجلى في الحركة النهائية اذ تكون الاشياء قائمة في وجودها الموضوعي لاتستطيع الذات ان تنكرها ولكنها تنفي اي علاقة بينها وبينها . فالنهار قائم لكنه «ابداً لأجلي لم يكن» ؛ والباب موجود (وهو باب غامض لاتعرف له هوية ـ مثل انعدام هوية الذات) لكنه «مغلق» ؛ بل ان ضوء النهار لذو علاقة بالذات من نمط ما لكنها علاقة تعمّق الموت في صورة الاجترار التكراري «ضوء النهار يمتص اعوامي ويبصقها دماً» .

٣ ـ ١ ـ ٤

تظل ظاهرة اخيرة في القصيدة تتحرك على صعيد بنيتها كلها ، خالقة مستوى من الفراغ والتكرارية وانعدام الهوية خفيا : هي ظاهرة العددية . ان الاشياء والزمن في القصيدة لا تمتلك خصائص محددة مليئة بالحياة بل تتحول الى ارقام . فتغطي على القصيدة احصائيات هي بطبيعتها خالية من الدلالة الا على انعدام الهوية . في اللغة تستخدم الف والآف اما لتشير الى عدد فعلي (الف جندي) او بطريقة تخلو من الدلالة الفعلية وتشير فقط الى الكثرة العددية ، وانعدام التحديد ، والطفو . هكذا تتكرر الاعداد آلافا او بصورة لامحددة في المواضع التالية :

«يعبره الرجال»
«عدد الرمال» (لاهوية الانسان)
«ولعل قد مرت عليّ ... عليّ آلاف الليال» (لاهوية الزمن)
«وانا وآلاف السنين»
«وانا وآلاف السنين»
«واسير لا الوي على شيء ، وآلاف السنين» = =
«وعلون آلاف الجنادب والسنين ، (لاهوية الاحياء في الطبيعة)
يمتص اعوامي» .. (لاهوية الزمن/ الأنا)

وهكذا تكمل القصيدة بلورة اللاهوية على مستويات متعددة ابرزها الآن : لا هوية المكان ولا هوية الزمان : ذلك ان تكرار نفي الانتماء الى مكان طاغٍ في القصيدة (من لامكان) .

طغيان نفي الزمان . واذ يضاف الى ذلك نفي الهوية تصبح القصيدة بنية طافية ، تكرارية ، وتتحول الى وجود أيقوني هو بذاته تجسيد كامل للرؤيا الجوهرية فيها . فحركة القصيدة ليست حركة نمو وتنام (كما هي حركة اللغة عادة) بل اجترار تكراري يفرغ اللغة من خصيصتها الجوهرية : وهي انها خلق لعالم ونمو في الزمان والمكان .

٣ ـ ١ ـ ٥

في محاولة اخيرة لتجسيد هذا الافراغ للغة من وظيفتها الجوهرية عن طريق تحويل البنية الى بنية تكرارية ، يمكن رصد العلاقات التي تنشا بين البنية النظرية للقصيدة وبين بنيتها المتحققة . اذا اعتبرنا كل وحدة لغوية . نظريا . حيزا ، لوحدة لغوية دالة ذات وظيفة في تشكيل حركة النمو في القصيدة ، ودرسنا الوحدات اللغوية المستخدمة فعلا ، يتبلور مستوى من وجود بنية القصيدة يظهر ان القصيدة ذات مردود عكسي او متناقص ، بدلا من ان تكون ذات مردود متزايد : ان ١+١+٢=٤ : لكن القصيدة تؤسس معادلة هي : ١+١+٢=٢/١ . ويتم ذلك عبر التكرار الباهر . اي عبر اعدام قدرة القصيدة النظرية على النمو ، بشغل الحيزات النظرية بوحدات لغوية متكررة لاتضيف جديدا الى المعطيات المبدئية ، التي قدمتها القصيدة في حركتها الاولى . ويتمثل ذلك كله باحصاء الحيزات اللغوية النظرية ، واحصاء الوحدات اللغوية المستخدمة فعلا ، ثم دراسة نسبة التكرار النابعة من هذه العملية . يبلغ عدد الحيزات النظرية في القصيدة (بما في ذلك حروف الجر وحروف العطف والادوات عامة) :

٢٦٤ حيزا . اما الوحدات اللغوية المستخدمة فعلا (مرة واحدة على الاقل) فهي : ١٠٦ وحدات . اي ان القصيدة تستخدم ١٠٦ وحدات لغوية لتشغل ٢٦٤ حيزا لغويا . وكل حيز لغوي قادر ، نظريا ، على اضافة شيء الى حركة القصيدة وتنميتها : اي ان ثمة ٢٦٤ طاقة نمو في القصيدة ، بيد ان القصيدة تحقق ١٠٦ طاقات فقط وتشغل الحيّزات الباقية بتكرار بعض هذه الطاقات الاساسية ، مفرغة القصيدة من القدرة على النمو الفعلي ومحوّلة اياها الى افراغ مستمر للطاقات المستخدمة فعلا ، لان كل تكرار يؤدي في النهاية الى استنفاد قدرة كامنة في الوحدة اللغوية وافنائها دون جدوى .

ضمن ظاهرة التكرار يتبلور بعد هام هو تكرار النفي . ويتحرك النفي ضمن بنية القصيدة اما صريحاً (لا ، ليس ، ما) او متضمناً . ويشكل تكرار النفي فاعلية اساسية في القصيدة تعمق علاقة الاغتراب والانفصام بين الذات والعالم . ثمة ٢٨ تكرارا للنفي باشكاله المتعددة [الصريح مثل (ليس ، لا ، لم يكن) ٢٥ مرة : والضمني (ما زال) ، صيغة النفي ، ونفي التغير ٣ مرات] . وهذه النسبة العالية للنفي غير عادية في القصيدة بهذا الحجم ، ودلالاتها العميقة مكون اساسي من مكونات البنية . فهي تفرغ القصيدة من امكانية الاثبات ، والانتماء ، والاستقرار ، والتاكيد اي من الارتباط بعالم ، بلغة ، وبرؤية : وبين اعمق دلالاتها ، كما اشير سابقاً ، انها تشكل الحركة الاولى من القصيدة ثم تعود عند اكتمال النص الى تشكيل حركتها الختامية ، تاركة القصيدة تتحرك بين قطبين هما قطب واحد مكرر ، قطب منفيّ وناف :

«ابداً لاجلي لم يكن هذا النهار

ساكون : لاجدوى ، سابقى دائماً من لامكان»

لا وجه ، لا تاريخ لي ، من لامكان» .

٣ ـ ١ ـ ٦
بنية الصورة

ترتكز القصيدة في تناميها في الفضاء المكاني على مجموعة التصورات التي تولد صورا شعرية مفصلية تجلو دراستها معا ، باعتبارها بنية واحدة ، الخصائص الجوهرية التي جلتها دراسة المستويات المتعددة للبنية حتى الان . ومن هذه الصور المفصلية صورة المستنقع . وصورة الرصف ، وصورة العنكبوت . وبتناولها من حيث هي سلسلة يبدو بجلاء ان المفصل الاساسي (الاستنقاع) يمثل حركة في المكان ، واستحالة للتقدم ، اي للنمو في الزمن : اما صورة الرصف فانها تعمق هذه الدلالة ، لكنها تختلف عن صورة الاستنقاع في تضمنها للحركة . بيد ان الحركة هنا سرعان ما تنكشف عن حركة تكرارية ، اعادية ، شرنقية ، فارغة من النمو ، غير قادرة على تحقيقه : فالرصف حركة في المكان لكنها لاتضيف شيئا الى الحياة التي يعاد رصفها ، لا تغنيها ولا تنميها . ثم تاتي صورة العنكبوت ، التي تتضمن قدرا اكبر من الحركة (النسج وخلق شيء ما) بيد انها تنجلي هي ايضا عن افراغ للحركة من اي مدلول ايجابي . ومن الشيق ان صورتي الرصف والعنكبوت تستوفيان اتجاهات الحركة الممكنة مكانيا : الافقي والشاقولي والدائري : فالرصف حركة افقية ، اما نسيج العنكبوت فانه حركة كلية ، شاقولية ودائرية في آن واحد . وبهذه الطبيعة تعيد صورة العنكبوت خلق التصورات المرتبطة بالاستنقاع : فهو تجمد للحركة وامتناع لها ،بصورة شاملة كلية : دائرية ، افقية ، وشاقولية .

٣ ـ ٢
بنية الركام وجماليات اللانمّو : ادونيس ـ البعث والرماد[٨]

في «البعث والرماد» ، ينطلق ادونيس من رؤيا جوهرية للثقافة العربية ، في ماضيها وحاضرها ، يوصفها بنيةً من الصراعات الدائمة بين نمطين من القوى : القوة التي تعاين التاريخ باعتباره خطا منحدرا من ماضٍ ذهبي مطلق ، وتؤمن ، لذلك ، بان وظيفة الفاعلية الانسانية هي استعادة الماضي الذهبي النقي ، المقدس وتجميد الحاضر لكي لا ينزلق الى فساد اكبر ، اي التي تراكم التاريخ ، والقوة التي تؤمن بان الحاضر فاقد لجميع قوى الحيوية والخلق والابداع وانه مجرد تراكم مستحاثاتي للتاريخ ، وللتراث ، وان الخلاص منه عبر عملية احتراق كلية ، احتراق اسطوري منقذ يقدم الذات قربانا للفداء ، هو السبيل الوحيد الى حياة جديدة سامية خلاقة .

وتتجسد هذه الثنائية الضدية التي تنبع منها رؤيا القصيدة وتجلوها في تقسيم رباعي للقصيدة الى مقاطع تحتل مواقع ذات دلالات عميقة في موضعها من بنية القصيدة ١ ـ الحلم ٢ ـ نشيد الغربة ـ رماد عائشة ٤ ـ ترتيلة البعث . هكذا يحاصر المقطعان «الحلم» ، «ترتيلة البعث» المقطعين «نشيد الغربة» ، «رماد عائشة» . ويشير هذا الحصار الى ان الرؤيا التي تبدأ بحلم البعث ستمر بتجربة الغربة ، واحتراق رماد عائشة لكي تصل الى البعث المتحقق او امكانية البعث على الاقل . اي ان القصيدة نفسها ، في تناميها الزمني والشكلي تجسد طرفي الثنائية الضدية ، وتصبح صورة ايقونية لرؤيا الجوهرية ، اذ تتشكل بطريقة تراكمية ويخترقها الحلم لكي يمارس

فاعلياته على الداخل المتراكم المترمد ثم يبزغ في الطرف الآخر امكانية للبعث بعد ان يمارس فعل الاحتراق والانبعاث من الرماد .

الحلم ـــــ نشيد ـــــ رماد ← ترتيلة البعث
الغربة ـــــ عائشة

اما داخل القصيدة فانه مملوء بالتراكم ، بالتاريخ باعتباره تراكما للافكار ، والسلوك ، والتصورات ، والقيم ، وبوصفه خالياً من الفاعليات الانسانية التي تمارس التغيير : اي التاريخ باعتباره لا تاريخيا ، نفيا للحركة ونفيا لقوانين التطور ، وتحجيرا للفعل الانساني في قوالب معتقدية ، مذهبية ، جوهرانية غير خاضعة للعملية التاريخية تظل محافظة على طبيعتها الجوهرانية رغم حركة التاريخ وقواه والتناقضات التي تتمثل فيها .

ومقابل هذا التراث المتراكم ، تقف في داخل القصيدة تجربة ولادة البطل . والبطل ، تحديدا ، بطل مغترب ، يعاني تجربة الاغتراب عن تراث تراكمي يحجّر كل شيء ، اي ان داخل القصيدة ، او فضاءها الداخلي ، مملوء بقطبين : الذات المغتربة عن/ التراث التراكمي المغترب عنه . وتتجسد تجربة الذات عبر حوار دافىء حميمي مع فينيق الرمز الاسطوري للقدرة على احراق الذات او تجديدها :

١ ـ «غربتك التي تميت غربتي
٢ ـ غربة كل بطل
٣ ـ غربتك التي تحب ، تنتشي
٤ ـ غربتك التي تموت هلعا لغيرها
٥ ـ غربتك التي تموت ولعا بغيرها
٦ ـ غربتك التي تميت ، غربتي
٧ ـ لا ام فوق صدرك الموثق باختناقه
٨ ـ لا اب يحييك حنو قلبه
٩ ـ غربتك ، الوحيد فيها ، غربتي
١٠ ـ غربة كل بطل يحترق
١١ ـ يولد فيه الافق»

غربة الذات هنا ليست تجربة ساذجة بسيطة وحيدة البعد ، بل تجربة تمزق وانشقاق وانسلاخ تجرح الجسد والروح وتملأهما ببراح يفيض عليهما ومنهما دون لأي ، لكنها في الآن نفسه تجربة التصاق وتوحد للهوية ، هي اذن تجربة ضدية : فهي ، من جهة ، تسلخ البطل عن الاخر ، تفصمه عنه ، بمأساوية التفرد والعزلة امام العالم «لا ام فوق صدرك الموثق باختناقة/ لا اب يحييك حنو قلبه» لكنها من جهة اخرى ، توحد البطل ، المغترب بفصيلة اخرى من البشر عبر التاريخ هي فصيلة الغرباء المغتربين ، فصيلة الخارجين المنسلخين ، وتمنح الذات ، هكذا ، حسا بالمشاركة الكلية (غربتك غربتي ، غربة كل بطل يحترق) .

وتجربة الانسلاخ/ الالتصاق هذه تجربة مأساوية ممزقة لانها على هذا القدر من الضدية فهي تمحو هوية لتؤسس هوية ولذلك فانها : «تميت وهي غربة» تحب تنتشي تموت «هلعا» لغيرها «لكنك» تموت «ولعا بغيرها» وهي بهذه الطاقات الهائلة الفذة ، لذلك ، تجربة الولادة لآفاق جديدة عبر الاحتراق ، مع انها التجربة التي تميت :

«غربتك التي تميت
غربة كل بطل يحترق
يولد فيه الافق»

هذه التجربة الممزقة للانسلاخ/ الالتصاق ، لالغاء الهوية وتاسيس الهوية تتجسد في بنية النص اللغوي التي تتحرك على محورين : محور شاقولي ، ومحور افقي . على المحور الشاقولي ثمة تكرار مطلق للغربة ، لفظيا ، وتاسيس لصورة مرآتية للذات والآخر : فالمقطع يبدأ بـ «غربتك التي تميت ، غربتي» اي بصورة مرآتية على الصعيد الافقي بين «غربتك ... غربتي اللتين يتوسط بينهما الموت : الموت اذن هو العنصر المشترك الذي يربط تجربتك بتجربتي ، ولذلك فان ذاتك تمرئي ذاتي ، وغربتك غربتي ، وتعود هذه الصورة المرآتية لتتاسس على صعيد شاقولي اذ يعكس البيت (٩) البيت (١) تماما ، وفي الوقت نفسه يؤسس عنصرا مشتركا آخر للتمرئي الذي يتم بين فنيق وبين الذات .

«غربتك ، الوحيد فيها ، غربتي»

وتصبح الوحدة والتفرد ، اضافة الى الموت ، التجربة المشتركة بينهما التي توحد بين هويتيهما . وفي المركز من هذا المقطع (٧ ، ٨) تتم الحركة المضادة . تجربة الانسلاخ عن الام ، والاب ، والتي تشكل المحور الاخر للتوحد بين فينيق والذات ، وهكذا فان نمو حركتي الانسلاخ والالتصاق (انسلاخ فينيق لايوحد الذات عن الام والاب في هذا المقطع بل ينفرد فينيق بالانسلاخ هنا لتخصيص

المقطع التالي لانسلاخ الذات عن الام والاب) يؤدي في النهاية الى توحد الهوية بين فينيق والذات ثم الى توحد هوية كل منهما بالهوية التاريخية العميقة لكل بطل في ختام للحركة :

«غربة كل بطل يحترق»
وبالخلاص القرباني الذي تمثله هذه الغربة :
«يولد فيه الافق»

وفي انسلاخ الذات عن الام (هجرتها ، هجرت ، امي مكرها معذبا ، تركتها على الحصير قطعة من الحصير ، تائها) والاب (هجرته ، ابي الذي اطعمني جفونه ، علمني محبة الجميع) تتأسس فرادتها وفذاذتها :

«اغنيتي ، يقال عن اغنيتي غريبة
ليس بها من الركام وتر ولا صدى
وجبهتي ، كما يقال ، مثلها غريبة»

وتتاسس ، على هذه الفرادة ، انفصالية من نوع جديد ، هي انفصالية اللغة . فاغنية الذات غريبة ، ليس بها من الركام وتر ولا صدى» واذ تبلور القصيدة هذا التصور للذات رؤيا ، فانها ايضا تبلوره على صعيد لغتها الكلية . ذلك ان المقاطع التالية من اغنية الذات تخلو من «وتر الركام» اطلاقا ، وتحتشد فيها افعال الهدم والانسلاخ وازاحة «الركام والفراغ والدجى» وتتجه الى نقيض التراث ، الى :

«بعلبكيّ الغريبة الوالهة الحجارة»

وتتحول الى طفولة لا تاريخ لها ، مقابل الكهولة التاريخية التي يمثلها التراث التراكمي ، وتحتشد بافعال البدء ، وصور البدايات ، ورموزها .

«احترق
يولد في الافق
وحينما يزغرد الصباح
يزغف لي من اول جناح»

وتمثل افعال البداية ، وصور التفتح والانبثاق (يولد ، يزغرد ، يزغف ، افق ، صباح ، اول) نقيضا كليا للأفعال والصور التي تشكل بنية عالم التراث ، عالم الركام ، في رماد عائشة» (جمدت ، مسامير ، خشب) .

بيد ان انسلاخ الذات ليس انسلاخا عن التاريخ ، عن تاريخها الكلي ، بل انسلاخ عن التراث التراكمي ، والتصاق بالقوة المبدعة في هذا التراث . من هنا فان اغنية الذات لاتنفصم عن التاريخ ، بل تغني فيه رموز الحيوية والخصب ، تغني البطل المطلوب قربانا للفداء ، تغني «المسيح ، والصليب ، وتكتنه فيهما رموز وحدة للهوية جديدة ، هوية توحد بين البطل المعاصر في لحظته الحاضرة وبين البطل في تاريخ الثقافة ممثلا في واحد مات على صليبه ، خبا ، لكن وهجه عاد يضيء الارض لانه احس جوعنا :

١ ـ وامس يا فنيق ، امس واحد
مات على صليبه
خبا وعاد وهجه
كان يرى بحيرة من كرز
حريقة من الضياء ، موعدا
خبا وعاد وهجه
من الرماد والدجى
تأججا
وهاله اجنحة بعدد الزهور في بلادنا
بعدد الايام والسنين والحصى
مثلك يا فينيق فاض حبه
علا ، احس جوعنا له ، فمات ، مات باسطا
جناحه ، محتضنا حتى الذي رمّده
مثلك يا فينيق .....

ثمة توحد للهوية اذن عبر بطولة الفداء والمحبة ، عبر الاحتراق حب واحتضان حتى القوى التي ترمد البطل ، لتتم عملية البعث لهذه القوى نفسها ، لانهما الطرف النقيض من الحيوية المتراكم ، وغاية عملية الفداء هي خلق الحيوية في هذا التراث لانسفه وتدميره .

وثمة ، في الوقت نفسه تاسيس للذات عبر توحدها بالبطل التاريخي نقيضا للتراكمية ، وخلق لهجس بتجربة الاحتراق والانبعاث يحيل هذه العملية ، التي بدأت حلما ، الى اكثر من حلم ، الى امكانية فعلية . فاذا كان الحلم ينبع من ارض تمت فيها قبل ذلك فعلا تجربة محبة قربانية وموت فدائي مخلصّ ثم انبعاث للفادي المخلص ، فان الحلم يصبح اكثر قابلية للتحقق ، لانه ليس وهما او لعبة انفعالية ، بل حلم ينبع من واقع ينبض بالقوى التي حققت هذا الحلم ذات يوم ، حتى ولو كان هذا التحقق على صعيد فردي .

هكذا يهجس المقطع الاخير من «نشيد الغربة» بامكانية البعث الذي ستعود اليه القصيدة في المقطع الرابع «ترتيلة البعث» لكن بعد ان تمر بالتراث التراكمي في «رماد عائشة» .

ورماد عائشة ، بالدرجة الاولى ماتهدف هذه الدراسة الى اكتناهه . ولا يمثل ماقدمته من مناقشة حتى الان سوى تمهيد لهذا الاكتناه ؛ ولذلك فان المناقشة كانت اقرب الى تلمس الخيوط العامة للبنية منها الى الدراسة التحليلية الدقيقة .

في «رماد عائشة» تتمثل جميع الابعاد التي تؤسس الذات نفسها نقيضا لها : «الركام والدجى» ونفي التاريخ ، والارتباط بعالم غيبي ، ونفي الفاعلية الانسانية من حيث هي فاعلية ابداع وتغيير ، ونفي القوة التي تمارس التغيير . لكن لب هذا المقطع هو التصور التراكمي للوجود الانساني ، وتركيبه المستحاثي ، وسأحاول الآن ان اضيء هذا التصور ثم اجلو علاقة التجسيد المتبادلة بين الرؤيا الشعرية وبنية النص . وتبلور الصورة الايقونية لهذه الرؤيا في بنية النص الفيزيائية :

رماد عائشة

«سمعتُ أنّ عندنا
سمعتُ أنّ بيننا
ثلاثةً من الركام يعشقون موتهم
واحدهم مغارةٌ
والآخران صَدَاً :
«رباهُ ، لو نموتُ ، صار لحمُنا
شرائحاً من الحصى .
رباه ، لو نموت ، كان عمرُنا عبادةً
فجدْ لنا بدارك
بأبدٍ يدومُ في جوارك» .

ثلاثة من الفراغ
واحد ، مغارةٌ

والآخران صدأ

«ربّاه ، كم تزلزل الجدارُ في عظامنا
وانطفأ السراج والصباح في عيوننا
وجمدت قلوبنا اللذائذ الخطايا
أملةً بوعدك الكريم» .

ثلاثةٌ من الركام ، يكبرون كالحصى
وكالحصى يفكّرون ، واحدٌ مغارةٌ
والآخرانِ صَدأ ، صدىً لها :

«يا ربّ صرتُ آخراً :
(مفاصلي مسامرُ
وركبتايَ خشبُ) .
ربّيَ هيّىء موضعاً مباركاً لعبدك الذليل
هَبْني مقعداً منعّماً أكوابه من فضةٍ
وذهبٍ ، ولدانه مخلدّون ـ
هبنيَ الخلود في جوارك الحبيب ، يا إلهي» .

ثلاثةٌ من ألفراغ يكرهون عمرهم
فللفراغ عندنا
مجامرٌ كبعلبكّ ، مثلها تحرّقت
ومثلها ترمدّت .
وللفراغ نارُه وموته وبعثهُ :
ماأروع الحريقَ ، ما أجلّهُ
ما أعظم العراكَ ، أيّ بطلٍ سينتهي
لمن يكون الزمن الذي يجيء .
والعراك هل يموتُ ، هل يخفتُ ، هل يظل قائماً ؟

عائشةُ جارتنا العجوز مثلِ قفص مُعلّقٍ
تؤمن بالركام والفراغ والطُرَرْ
وبالقضاء والقدَرْ .
أهدابها منازل النجوم ، كل نجمة خبزْ

وراحتاها الكتبُ المُشعّاتُ والسُوَرْ
عائشةٌ تقول إن عمرنا سحابةٌ بلا مطرْ
تقول إن الارض أبشعُ الأكرْ
صوّرها الإله تحتَ عرشه
ومن عَلٍ دحرجها
خطيئةًكأنها البشرْ :

«ياويلَ ، ويلَ من كفرْ
يا سعْدَهُ من اعتبرْ» .

عائشةٌ جارتنا تقيةٌ .
يحبها القريبُ والبعيدُ
والمدُنُ الكثيرة الشوارع المزينات بالطُرَرْ .
يحبها الحاضرُ في بلادنا ، الكامنُ فيها ورَماً
ولا فتات زينة
وقفصاً من الذباب أخضراً
عائشةٌ جارتنا تقيةٌ .

حياتها جلودُ صوفٍ وخرافُ ورَع
وحكمةٌ تعودُ بالارض الى سديمها
تحتجز الحياة في تكيّة
من ورق الرمال

وطُحْلب الليالي .
عائشةُ جارتنا ، فينيقنا الجديدُ في حياتنا
كبيرةٌ فارعة تأخذ البصرْ
وتأخذ القلوب ، بافينيق ، والفِكَرْ
كأنها القمرْ .»

يبدأ «رماد عائشة» بفعل يبرز احد الخيوط الاساسية في «نشيد الغربة» وهو الغربة عن التراث التراكمي والانفصال عنه ، والفعل المشار اليه هو : «سمعت ان عندنا» ، اذ ان الفعل يضع الذات مباشرة على مسافة قصية من رماد عائشة ، وخارج هذا الرماد ، فهي لا تعيشه ، او تمارسه ، او تدركه بل تسمع عنه ، ويتكرر الفعل مكررا البنية التركيبية كلها :

«سمعت ان عندنا
سمعت ان بيننا»

ثم يرتسم التراث الآخر ، تراث الرماد الذي تعيه الذات كما يلي :

«ثلاثة من الركام يعشقون موتهم
واحدهم مغارة
والآخران صدأ .»

هكذا يتمثل التراث الآخر كتلة صلدة جامدة من الركام هي ، جوهريا ، لباب واحد ، على تعددها الشكلي : ذلك ان احدهم مغارة «والاخران صدأ» : وبين المغارة والصدأ شبه توحد في الهوية ، فكلاهما يجسد التحجر والتراكم والهرم . والثلاثة «يعشقون موتهم» اي انهم يرفضون الحياة ، وبينهم هذا العنصر الموحد لهوياتهم . بيد ان رفض الحياة وتعشق الموت هنا يختلفان جوهريا عما يتم في الحلم ونشيد الغربة من تعشق للموت ، اذ ان هذا الاخير تعشق للموت بوصفه السبيل الى انبعاث الحياة المتجددة . اما تعشق الثلاثة للموت فانه تعشق فعلي يقوم على نفي الحياة لأنهم يرونها حاجزاً وعبئاً يفصلانهم عن عالم غيبي يكتمل فيه مصير اخر السبيل الوحيد اليه هو الموت . الموت هنا وهناك سبيل ، بيد انه هنا سبيل على عالم غيبي ، لا علاقة له بالحياة الزمنية التي نعرفها وهناك سبيل الى حياة متجددة واثقة في عالمنا الزمني الذي نعيشه . والثلاثة يرفضون التاريخ لان التاريخ بالنسبة لهم هرم وتراكم مستمران : «رباه صار لحمنا شرائحا من الحصى» ويحلمون «فجد لنا بدارك/ بأبد يدوم في جوارك» .

هذا الرفض للزمن ، للتاريخ ، بما هو فعل تطور ونموّ ، بوصفه تحولا للّحم الى شرائح من الحصى ، هذا النفي للزمن بما هو فاعلية انسانية ، وتحويله الى «عمرنا عبادة» و «يكرهون عمرهم» هو التجسيد الاسمى لمغاريّة الثلاثة وصدئيتهم . ولأن المغاريّة والصدئية هما جوهر رؤياهم للوجود ، فان بنية عالمهم متحجرة تراكمية ، خالية من اي نمط من انماط النمو وفاعليات التجدد . ومن هنا تطغي صور التجمد واللاحركة والتسمر على صورة الثلاثة كما يرسمون هم انفسهم ، مصورين ممارساتهم التي يعتدرونها ذروة الفضيلة :

رباه ،
وجمدت صلاتنا على اسمك القديم»
«يا رب صرت آخراً
مفاصلي مسامر
وركبتاي خشب»

وحيث يتم تحول او حركة ، فانهما تحول الى الجماد ، وحركة من الانهيارات ، كما هو واضح في «صرت آخراً» ، اذ ان هذا الاخر هو «مفاصل من المسامر وركبتان من الخشب» وحيث يرد فعل مشحون بالزمن ومروره ، فان زمنيته وحركته تكونان نموا للتحجر والاستنقاع لا للتغيير ، كما في «ويكبرون كالدمى وكالحصى يفكرون» . اما صورة عائشة فانها «مثل قفص معلّق/ تؤمن بالركام والفراغ والطرر/ وبالقضاء والقدر» «وعائشة منفصلة عن هذا العالم ، وعن التاريخ الا بما هو تشمع وتحجر» اهدابها مغازل النجوم ، كل نجمة خبر/ وراحتاها الكتب المشمعات والسور» وهي تنفي الزمن وقيمة وجود الانسان في الزمن ، وترى الحياة قبحا لا نهاية له ، والوجود الانساني ذاته ، بل الارض ذاتها ، خطيئة وتجسيدا للسقوط :

«عائشة تقول ان عمرنا سحابة بلا مطر
تقول ان الارض ابشع الاكر
صورها الاله تحت عرشه
ومن عل دحرجها
خطيئة كأنها البشر .»

والزمن في عالم عائشة حاضر : وهو ورم لا اكثر ، ولا فتات زينة وقفص من الذباب وحياة عائشة «جلود صوف وخراف ورع/ وحكمة تعود بالارض الى سديمها تحتجز الحياة في تكية من ورق الرمال/ وطحلب الليالي» .

بيد ان عائشة ، كما كنت قد اشرت في دراستي «لنشيد الغربة» ، هي الذات الاخرى ، هي جزء عضوي من التراث الذي تحن الى انبعاثه ، هي مكوّن اصيل لاتريد الذات نفيه وتدميره ، بل احراقه لكي يبعث من جديد في حياة غنية متجددة خصبة . من هنا تفاجىء القصيدة في الجزء الاخير من المقطع بعد الصورة التي قدمتها لعائشة مباشرة بهذه الصورة .

عائشة ، جارتنا ، فينيقنا الجديد في حياتنا
كبيرة فارعة القوام تاخذ البصر
وتأخذ القلوب ، بافينيق ، والفكر
كانها القمر» .

يمثل رماد عائشة «ضمن البنية الكلية للقصيدة ، حركة ذات طبيعة ضدية : فهي من جهة حركة تجسيد للوجود التراكمي لعائشة في علاقة الآخر بها ، بوصفها موضوع الانبعاث والواقع الذي تعيش فيه ولتصورها للتاريخ والانسان والزمن والمكان ، لكنها من جهة اخرى حركة تجسيد لعائشة في علاقة الآخر بها ، بوصفها موضوع الانبعاث والواقع الذي يتم فيه الانبعاث ، بوصفها الجسد الذي سيحرق ليولد من جديد . وهي عائشة الـ «قفص المعلق» ، وعائشة التي «تأخذ البصر» ، هي الكهلة الفتية ، هي فينيق ذو الطبيعة الضدية . وبهذه الطبيعة الثنائية فان حركة عائشة تجسد توسطاً ضمن بنية القصيدة بين طرفيها ، الحلم والانبعاث ، ولذلك فانها تأتي ، عمليا ، حركة متوسطة بين الذات والآخر ، وبين الحلم وترتيلة البعث .

وسأحاول في الفقرة الحاضرة ان اظهر كيف تتكّون بنية نشيد عائشة فيزيائيا (لغويا وتشكيليا) بطريقة تجسد هذه الخصائص الجوهرية لها : التراكمية ، الضدية ، والتوسط ، وذلك غرضي الاساسي من دراسة هذه الحركة والقصيدة التي ترد فيها :

يتوزع «رماد عائشة» فيزيائيا بطريقة شرائحية على الصفحة :

شريحة ثم شريحة ثم شريحة بينها فراغ ابيض ، وتتراكم هذه الشرائح دون نمو على الاطلاق ، موزعة الى نمطين : السرد القصصي والحوار الفردي (المونولوغ) او الصوت الثاني ، ببساطة . ويتالف السرد القصصي ، صوت الذات الراوية ، من العبارة ذاتها متكررة بعد كل شريحة يحتلها الصوت باللهجة ذاتها ، وبصورة تراكمية رتيبة من اي نمو او اخصاب او اغناء للظهور الاول للصوت :

I - سمعت ان عندنا/ سمعت ان بيننا A
ثلاثة من الركام ......
واحدهم مغارة
والآخران صدا

Ia - الصوت الثنائي B
ثلاثة من الفراغ
واحد مغارة
والآخران صدا»

Ib - «الصوت الثنائي» C
«ثلاثة من الركام ، يكبرون كالحصى
وكالحصى يفكرون ، واحد مغارة
والآخران صدا ، صدى لها»

ومن الجلي ان التكرار في هذه المقاطع ليس مطلقا . اذ ان ثمة تغيراً يطرا على اللغة في المقطع الثاني (Ia) وفي المقطع الثالث (Ib) ؛ بيد ان هذا التغير ظاهري في الواقع لا اكثر ، وهو لايمثل تنوعا وتناميا واغناءً ، بل يمثل تعميقا للخصائص التي يرصدها المقطع (I) في «الثلاثة» : الجمود ، والمغاريّة ، والفراغ ، والصدا . ذلك ان (IA) يبدل «الركام» بـ «الفراغ» فقط ولا يزيد على ذلك ، ملغيا اي طبيعة ايجابية للركام ، او بالاحرى معمقا دلالته الفراغية . اما المقطع (Ib) فانه ظاهريا «ينمي» المقطع الاساسي : لكنّ هذا النمو نمو فيزيائي صرف ، اي انه استطالة واكثار فقط . ولا نمو فعلي مجسد لخصوبة الحياة . بكلمات اخرى ، ان النمو هنا زيادة تراكمية واستطالة ركامية فارغة لا اكثر . ومن الباهر ان هذا النمو التراكمي التكراري الذي يبرز في المقطع فيزيائيا (اي احصائيا) هو في الواقع جوهر رؤيا القصيدة لمعنى النمو في الثلاثة الموصوفين ، فنموهم كما تعانيه القصيدة هو نمو للتحجر ولذلك يصفهم المقطع بانهم «يكبرون كالحصى» . ثم ان التغير الوحيد الممكن في حياتهم ، في علاقة احدهم بالآخر هو تحول الواحد الى صدى للاخر ، ولذلك فان الاضافة النهائية في المقطع هي اضافة «صدى لها» بعد «صدا» ؛ ان ما يطرا من تغير او زيادة ليس زيادة في الحياة وخصوبتها بل زيادة فارغة لانها تحول الى صدى ، وفي العلاقة اللفظية البارزة بين «صدا» و «صدى» تعميق لهذا البعد ، لكن التحول خاليا من الدلالة على التغير المخصب والنمو ، اذ ان التغير من «صدا» على كلا المستويين الصوتي والدلالي (صدا - صدى) تغيّرٌ ترديدي تكراري لانمو فيه ، بل تشرنق

وتحجر . بعد المقطع (Ib) يعود صوت الثلاثة للبروز في المقطع (C) ثم يعود صوت الذات الراوية في مقطع طويل يكرر رؤيا الفراغ : لكن هذا التراكم الان يبدأ بالتحول الفعلي ، مبرزا الطرف الثاني من «رماد عائشة» الذي اشرت اليه سابقا ، طرف الطاقة القابلة للانبعاث :

وللفراغ ناره وموته وبعثه

ثم ينتهي السرد ليدخل الصوت السردي في تمجيد للحريق وابتهال له ، ويبدأ ببرعمة صورة البطل ، صورة الصراع ، والتساؤل عن المستقبل . والتساؤل عن المستقبل ، قلق الموت ، هو بدء نبض الحياة في «رماد عائش ، من حيث هو مقطع في جسد القصيدة ، ومن حيث هو حركة في رؤياها .

بعد هذه الحركة البطيئة التي تتكهن ، بشكل غامض ، بهجس الحياة ، تبرز صورة عائشة الان ، بعالمها التراكمي التكراري الذي وصفته في فقرة سابقا . وعالم عائشة لغويا يكرر عالم الثلاثة ، ولذلك فانه ليس اكثر من تراكم خال من النمو الفعلي ؛ ثم ياتي صوت عائشة في مقطع قصير حاسم :

«ياويل ، ويل من كفر
ياسعده من اعتبر»

ليعود صوت الذات الراوية ، في حركة ختامية ، مكررا صورة عائشة لكنه الان يدخل تحولات فعلية في هذه الصورة ، تحولات تشير الى علاقات محبة ، ومدن مزينة وحكمة تعيد الارض الى سديمها ، ورغم ان هذه العناصر الدلالية ترد في سياق صورة عائشة الكلية مشيرة الى ابعاد التحجر والغيبية واحتجاز الحياة في تكية ، فان ورودها يمثل عنصر تنويع فعلي (لا وهمي او ظاهري فقط) على صورة عائشة ، اي انه يمثل بدء تبرعم للطرف الثاني من الطبيعة الضدية لعائشة . ويصدق هذا بشكل خاص على عنصر «احتجاز الحياة» ذلك ان صورة الحياة هنا ليست صورة الميت او المستحاث ، بل المحتجز ؛ والمحتجز طاقة قابلة للتحرير من الاحتجاز . وفي هذه الطبيعة ـ الطاقة هجس بحركة التغير الجذرية التي ستكشف البعد الاخر لعائشة . وبالفعل فان هذا البعد ينفجر الان من حركة الاحتجاز مباشرة :

«تحتجز الحياة في تكية
من ورق الرماد
من طحلب الليالي
عائشة ، جارتنا ، فينيقنا الجديد في حياتنا

هكذا تجسد الصوت السردي ، رؤيا القصيدة الجوهرية لرماد عائشة وعالمها ، ويصدق على بنية الصوت الثاني ، صوت الثلاثة .فموقع هذا الصوت ، بالنسبة الى الصوت السردي ، موقع تراكمي ، متكرر بانتظام ويؤدي الى خلق نسيج شرنقي معلق ، اذ يرد في المواضع التي اشير اليها على مسافات منتظمة وهو يكرر معطياته ذاتها في كل ورود له ، اي انه فيما يبدو ظاهريا وكانه يتنامى ، لايعدو في الحقيقة ان يتكرر ويتراكم ويتحول الى صدى . فالافكار الاساسية فيه هي هي ولا يدخلها تنويع الا على الصور الحسية لتجلياتها ، اي على مستوى له طبيعة الصدى جوهريا ، اذ ان المفاهيم التي تحدث فيه هي هي بيد انها تنعكس الان في قالب لفظي متغير بعض الشيء .

«رباه ، لو نموت كان عمرنا عبادة»
«وجمدت صلاتنا على اسمك القديم
وتسبت قلوبنا اللذائذ الخطايا
املة بوعدك الكريم
٢ ـ «مفاصلي مسامر وركبتاي خشب
ربي هَيِّء موضعا مباركا لعبدك الذليل
هَيِّ مقعدا منعما اكوابه من فضة»
(A)«نجد لنا بدارك
بأيد يدوم في جوارك»
(B)«املة بوعدك الكريم»
(C)«هبني الخلود في جوارك الحبيب يا الهي»

ثم تصمت الاصوات ، ليعود الصوت السردي في المقطع الذي نوقش سابقا والذي يتبلور فيه الهجس بطاقة الانبعاث ، وهو مقطع يخضع المضامين الاساسية للثلاثة (كونهم فراغا) الى امكانية التحول المخصب والانبعاث :

«ثلاثة من الفراغ يكرهون عمرهم
فللفراغ عندنا
مجامر كبعلبك ، مثلها تحرقت
ومثلها ترمدت
وللفراغ ناره وموته وبعثه»

وفي هذه الصورة للفراغ تاسيس لطبيعته الضدية : فهو فراغ من جهة ، فراغ الذين يكرهون عمرهم ؛ لكنه ايضا فراغ متجدد ، فراغ يخضع للاحتراق ، والترمد ، ثم ينبعث . وفي هذه الخصائص له طبيعة غامضة ، لانها مزدوجة : فانبعاثه هو من جهة تعميق للفراغ وتاكيد لاستمراريته ، لكن مقارنته ببعلبك ، وهي في القصيدة رمز

للمدينة التي تحترق لتولد من جديد ، تمنحه بعده الآخر : احتراقه لكي ينبعث منه عالم جديد مليء بحياة حق ، ومن هنا فان المقطع يستمر بعد وصف موت الفراغ وانبعاثه بصورة التمجيد للحريق ، والتساؤل النابض بامكانية الحياة عن نتيجة الصراع (هل يخف ؟ هل يظلّ قائما) وبفكرة الموت الاسطوري اي الموت القرباني المخلص .

واذ ينبض هذا الهجس ، يتطور الصوت السردي في المقطع التالي عبر صورة عائشة التراكمية التي وصفت سابقا ، الى صورة عائشة الفينيق الجديد ، ذلك ان بذور الاحتراق القرباني كانت كامنة في كل شيء : في الثلاثة ، والفراغ ، وفي عائشة وقراءتها للاخبار في منازل النجوم ، ثم ، وهذا عنصر هام جدا في تبلور صورة عائشة ـ الفينيق من جهة في لغة جديدة على المقطع ومن جهة اخرى في قافية تخصصت في المقطع بصورة عائشة ولم ترد في غيرها «الراء الساكنة» التي تشهد اول بروز لها في :

«عائشة جارتنا العجوز مثل قفص معلق
تؤمن بالركام والفراغ والطرز
وبالقضاء والقدرْ
... الى آخر مقطع عائشة»
ثم «عائشة» ..
كبيرة فارعة القوام تاخذ البصرْ
وتاخذ القلوب ، يا فينيق ، والفكرْ
كأنها القمر ....

اذ يمثل هذان المكونان عنصري التجدد والمشاركة في آن واحد ، وفي ذات مرة فالصور الجديدة واللغة الجديدة تاسيس لصورة عائشة الجديدة ، اما القافية المتكررة فانها تعميق للعنصر المشترك بين عائشة القديمة وعائشة الجديدة ، بل ان دلالة هذه القافية لاعمق من ذلك بكثير على مستوى البنية الكلية للقصيدة فهي ـ وقد يبدو هذا مدهشا ـ لاترد في اي مكان في اي من المقاطع السابقة في القصيدة ، لكنها ترد بعد ذلك في المقطع الاخير «ترتيلة البعث» ، ولموضع ورودها فيه اهمية بالغة ، اذ ترد لحظة تجلي صورة البطل تموز الذي يستدير ليصارع خصمه الخنزير :

«البطل استدار نحو خصمه
تموز يستدير نحو خصمه
احشاؤه نابعة شقائقاً
ووجهه غمائم ، حدائق من المطر
ودمه ، هادمة جرى
سواقيا صغيرة تجمعت وكبرت
واصبحت نهر
وما يزال جاريا ، ليس بعيدا من هنا
احمر يخطف البصر
واندثر الوحش وظل خصمه الاله
ظل معنا شقائقاً
جداولا من الزهور
وظل في النهر»

وجلي دون شك مدى التواشج بين صورة عائشة الفينيق وصورة البطل ، فكلتاهما صورة «تخطف البصر» ، تعاين بوصفها البطل القربان : فينيقيا الجديد/ والبطل الذي يصارع الخنزير وينتصر عليه باهراق دمه هو الذي يتحول شقائق مليئة بالجمال والحياة . ومن المدهش والدال جدا ان هذه القافية لاترد في اي مكان آخر من القصيدة على الاطلاق . واذا كان في الشعر مايؤكد دقة ملاحظة ياكوبسن لكون التشابه اللفظي في القافية يتضمن عادة تشابها معنويا ، فان التشابه بين هذين المقطعين لَبَيْنَ ابلغ نماذجه .

على صعيد البنية الصوتية للمقطع ، رماد عائشة ، تطغى الظاجرة نفسها ، وهي التكرار التراكمي لا صووتات مميزة (القاف ، الراء ، الصاد ، العين ، الغين بشكل خاص كما يظهر الجرد التالي للتشكيل الصوتي :

«عائشة جارتنا العجوز مثل قفص معلق
تؤمن بالركام والفراغ والطرز
وبالقضاء والقدر»

وجلي ان التصورات الاساسية والمصطلحات التي ترمز لها تشكل بؤرة صوتية لا تصورية فقط ، تفيض منها بنية المقطع الصوتية (عائشة : الحصى ، الصدا ، القفص ، القدر ، الركام ، الفراغ» ولا يكاد يخلو بيت من هذا المقطع من احد هذه الاصووتات(٩) متكرراً على الاقل مرة واحدة :

«ع ، ت= سمعت ان عندنا
ع ، ت= سمعت ان بيننا
ر ، ق= ثلاثة من الركام يعشقون موتهم
ر ، ع= واحدهم مغارة
ر ، ص= والاخران صدا :

ثلاثة من الركام ، يكبرون كالحصى
وكالحصى يفكرون . واحد مغارة
والاخران صدا ، صدى لها
يارب حرث آخرا
ومفاصلي مسامر ..

وبهذا كله تجسد بنية «رماد عائشة» الخصائص التي اكدتها سابقا : التراكمية ، والصدّية ، والتوسّط ، وتصبح تجسيداً ايقونياً ، او «ايقونة» لعالم عائشة ، وللتراث ، ولعلاقة الذات المبدعة ، الحالمة ، الباحثة عن انبعاث له ولها فيه ، بكليهما .(*)

(للبحث تتمة)

(*) الاشارات في نهاية القسم الثاني من هذه الدراسة .

البنيوية أعلى مراحل السوء
في ترف نظرية الفن للفن

عقيم وغير عقيم كان النقاش الطويل العريض في مسألة الفن للفن والفن للحياة.. وصار العالَمُ معسكَرَيْنِ، وساد تعصبٌ، واشتد خصام، وتعالى اتهام ـ والمسألة مجدية وغير مجدية.. وقد مضىٰ زمانها وانقضىٰ على أيَّة حال. والسعيد من كان ميزانه عدلاً، ورأيُهُ عدلاً، وموقفه عدلاً... دون رخص في العرض أو رخص في المنطق، ورخص في الذوق..

---

(٣٥) وهي القطعة العشرون في الديوان ـ ٨٩ ـ

(٣٦) القطعة الرابعة والأربعون في الديوان ـ ٢١٧ ـ ولم يشر المحقق الكريم إلى سبب قولها

(٣٧) القصيدة السابعة والثلاثون ـ في الديوان: ١٧٥ ـ

(٣٨) البيت الأخير من المقطوعة الثامنة ـ في الديوان ٤٠ ـ

(٣٩) كذا ولعل الصواب: وظن بأنه الخ

(٤٠) قطعة الرجز الـ٤٣ ـ في الديوان ٢١٥ ـ فرد عليه عمرو بن كريب:

إنَّــك يَــابِشْرُ لَفِي وَهْــمٍ وَهَمْ ... بِزَجْرِكَ الطَّيْرَ عَلَى إِثْرِ النَّدَمْ
فَاصْبِرْ عَلَى شَرِّ شَآبِيبِ الرِّهَمْ ... وَقَــطْعِ كَفَّيْــكَ وَنَفْيٍ بِــالْقَــدَمْ
وَبِــاللِّسَــانِ بَعْــدَهَــا وَبِــالأَشَــمْ ... إِنَّ ابْنَ سُعْدَى ذُو عِقَابٍ وَنِقَمْ
مِثْلُ الْحَرِيقِ فِي الإِبَاءِ الْمُضْطَرِمْ ... يُهْدَى إِلَيْهِ مِنْ مَوَاهِبِ الْقِسَمْ
كُلُّ أَمُونٍ ذَاتُ لَوْثٍ وَعُقَمْ

وأشار المحقق الكريم إلى خبر هذه المساجلة إذ نقل ـ ص ٢١٥ ـ عن «مختارات ابن الشجري» ٢/٢٥ بعض هذا الرجز بعد رجز بشر

(٤١) فوقها في الهامش (موضع)

(٤٢) مابين المربعات [...] لم يتضح في التصوير

(٤٣) كذا ولعل الصواب: فَأَبْرَنْ

(٤٤) كذا ولعلها: (لمقدهم حَلْ)

(٤٥) في الأصل (معد)

(٤٦) كذا ولعل الصواب (أسود الغيل)

(٤٧) القطعة الـ (٤٥) ص ٢١٨ في الديوان ـ بدون إشارة إلى خبرها.

(٤٨) كذا (الرباع) وفي المطبوعة (الرِّتاع)

(٤٩) وفوقها: (خ: يثور)

(٥٠) وفوقها: (معابا)

(٥١) وأشار المحقق إلى أن (تكفكف) تصحيف

(٥٢) (معر يحو) بدون نقط

(٥٣) إباريات: موضع لايزال معروفاً بقرب رمل عالج (النفود الكبير، حيث مَرْبَعُ حُمُرِ الوحش) انظر الاسم في «المعجم الجغرافي في المملكة العربية السعودية» قسم شمال المملكة ـ.

وفي يوم ما من أعوام الستين من هذا القرن تقوم الدنيا في أوربا وتقعد، وربما كانت باريس مركزاً أساسياً للقيام والقعود، وتبع باريس ومثل باريس لندن وواشنطن، وعواصم أخرى في الغرب. . ثم في الشرق على علم وغير علم، وغير العلم أكثر من العلم. . والغرب أدهى من الشرق!!

وماذا جرى، وماذا جَدَّ؟ أصواتٌ ترتفع بالجديد، وتهاجم البحث (الأكاديمي) السائد، ويتحدثون عن الجديد بصوت مرتفع، فقد خلا الجوُّ. . فلم يعد في باريس (اندره جيد) أو (مورياك) أو (موروا)، ولا أساطين (السوربون). ولابد من ثورة، ومن تميز ومن اصطياد في الماء العَكِرِ، فهذا ينادي برواية جديدة ليست رواية، وذاك ينادي بطلاب جدد وكأنهم أساتذة، وذلك يطالب بسوربون جديد ليست سوربوناً؟. . .

ماذا؟ إنها (البنيوية). وترتفع أسماء تتصدر وتقود، ولم يسأل أحد أين كانت؟ ولِمَ اختَفَتْ كلُّ هذه المدة وهي موجودة حية ينتهي أكثرها بـ (الأوف) و(الاسكي). . .

ولم يسأل أحد عن التأريخ القريب، فأين كانت هذه الأسماء؟ وما خطبها؟ لِمَ هَاجَرَتْ أو هُجِرَت من موسكو ولنينكراد وبراغ. .؟ لقد رأت فناً للحياة يعلو، ويسود من وراء الفن للحياة طبعاً ــ ثورة اجتماعية ورد الحقوق لطبقة ظلمها الزمن، وفن يريد أن يعرف عن هذه الطبقة وينتقم لها وينصفها. . .

وصحيح أنَّ مثلَ هذه الدعوة في عنفها وجِدَّتِها يصطحب بوهن هنا وضعف هناك. . . وصحيح كذلك وجوب درسها وإعلان نقصها، ولكن هذا الصحيح شيءٌ وما جرى شيءٌ آخر غير صحيح، وهو أن تجرد الدعوة من فضائلها كلاً وبغير استثناء، وتضع في قمة الفضيلة نقصاً هو عظيم كلاً وبغير استثناء. وماذا؟ الشكلانية المطلقة! لا علاقة لكاتب بمجتمع أو فكر، ولا اهتمام لناقد بظرف وعوامل خاصة، إنه لايعرف إلا هذه الكلمات إزاءه وهي مجموعة من الحروف جملاً وسطوراً وفقَراً. . وهي هي همه الأول والأخير، بل إنَّ الفكر عيب، والأخلاقَ عار، والنضال نقيصة. . ويجد الشكلانيون سنداً قبل الثورة من القيصر

وأعوانه، ويجدون السند بعد الثورة من أعداء الشعب والحاقدين عليه. . ويمضون في دعوتهم، ويُكَوِّنُون مدرسة لها تلاميذها ــ ولسنا بصدد ظلمهم بالاتهام حيناً وبالخطإ حيناً، ولكنهم من الغلو بما يبعث على الريبة أو على المؤاخذة البريئة في أقل تقدير. . أو على الترفع من الوقوع في الغلو المطلق.

ويتشتتون ــ مع الأسف ــ في الأقطار ــ ويبقون حيناً دون حراك، ثم يخلو الجوُّ فإذا القائمة تقوم، ماذا ؟ الجديد وما الجديد ؟ (البنيوية)! وكأنَّ (البنيوية) لم تكن من قبل؟ بوجهها أو بوجوه أخرى. إن هذا الذي تقولونه من مبادئ (البنيوية) في الوقفة عند النص وفي تحليل النص والاستمتاع بالنص. . . معروف، صحيح، لا خلاف فيه فما الجديد؟ التطرُّفُ المطلق، الدعوة الحارَّةُ جداً لسيادتها مبدءاً وحيداً وفريداً من أقصى باريس إلى أقصى واشنطن مروراً بمغربنا العربي.

لا. . لا ياإخوان هذا غير صحيح وغير معقول. . وعلى أن يكون في المسألة سِرٌّ أبْعَدَ من متناولنا. . صحيح إنكم تتلقفونه حباً بالجديد إذ لم يكن لكم قديم، وطمعاً بالشهرة إذْ ليس لكم شهرة. . ولكن الضجة غير معقولة، وقد تكون مفتعلة، ولِمَ لا تكون مفتعلة؟ أنا لا أسمح لنفسي لتبالغ بالسوء في انسانيتكم جميعاً، أو بسوء الظن في وطنيتكم كلكم، فما زِلْتُ أعدِّدُ المجالات وأعَدِّدُ الأسباب أن يكون وراء الأكَمَةِ ماوراءها. ولاأريد أن أقول: إن حركة استعمارية كقولي يوم كان الانكليز في الهند، والفرنسيون في الجزائر، والأمريكان في فيتنام. . لا ليست المسألة بهذا الشكل وإن كان لها قرب من الجوهر، ولا أقول : إن مخابرات معينة من دولة معينة عملت وجدت ونظمت وبذلت لتقوم القائمة وتستيقظ النائمة. . لا أقول حتى ولو قلتُ ذالك مع نفسي ولعدد محدود من الأصدقاء والطلاب، مذ وقت مبكر. . لا أقوله ولكني رأيت المسألة غير طبيعية ولأني أبرِّئُ كثيرين من أنصارها عن العمالة.

ولكن الذي أقوله وألتزم به ولا أحيد عنه أن صحيح الحركة من الوقفة طويلاً عند النص موجود قبلها وبعدها، وفي الغرب ولدى العرب، وفي فرنسا قبل

(البنيوية) خصوصاً ، وفي غير فرنسا فيما عرف بالنقد الجديد، وهذا هو النقد العربي القديم انظر إليه، أخي الكريم، تَرَهُ ــ في حدود عصره ــ بنيوياً من حيث هو وقفة عند النص، عند اللغة، عند المفردة، اقرأ أي كتاب من أقدم هذه الكتب حتى آخرها، وليس صحيحاً الإصرار على كتاب واحد هو «دلائل الاعجاز» للجرجاني ــ ويعجبني أن أذكر ــ هنا تفسير «الكشاف» للزمخشري إن دواعي «التفسير» تقضي أن يكون بنيوياً بمعنى من المعاني.

المهم.. ان صحيح الحركة من الوقفة عند النص صحيح، ومشتقات منها مَرَّتْ ذاتَ يوم في مدرسة براغ ومدرسة موسكو ولنينكراد نحواً ونقداً وشكلانية بأدق الأسماء.. ولكن ماالذي عدا مما بدا؟ ثم لا بأس بإضافة جديدة في مَثَلٍ، أو دراسة أو رأي.. على أن يسمو ذلك عن العبث والجمود، والمثلثات واللوغورتمات، والرموز بين الطاء والسين.. فيموت النص على يديك لموت فيك.. زيادة على افتيات فيك على الحقيقة التي ليست فيك..

المهم أن صحيح الحركة صحيح.. ويمكن أن نفيد من المناهج الأخرى من تاريخية واجتماعية ونفسية ونفسانية.. أما أن تكون بنيويا وإلا.. فذلك عيب فيك أنا في غنى عن الوقوع فيه، قد تكون سليم النية ولكنك من غير قاعدة، قد تكون مجدداً ولكنك من غير قديم، قد تكون طويلاً ولكنك قصير.

أَجَلْ، إنما الذي لا شك فيه، هو أن مجموع البنيوية ــ إذا أخذتها كُلّاً وكما آلَتْ إليه في (اللوغورتمات) الأوربية وفي التبعية العربية فذالك الضلال البعيد، ولعلك علمت من أضرار بنيويين من درجة أولى أن شاموا المخرج من طريقهم المسدود في الإغارة على مناهج أخرى فهم مرة عيال على فرويد ومرة ضيوف على ماركس.. ثم ــ والشيء بالشيء يذكرا اين كان (دوسوسير) قبل اليوم؟ إنه عالم لغوي طبع له تلاميذه محاضراته بعد وفاته، ورأينا الأساتذة في الأربعينات والخمسينات في السوربون وغيرها يذكرونه كما يذكرون أي لغوي آخر. فللرجل جهده وهو واحد من عشرات آخرين، أمّا أن يستحيل بين عشية وضحاها إماماً، وإماماً وحيداً أوحد، فذلك هو الضلال البعيد.

ويتفاقم الضلال. . ويشرع اناس يعودون إلى وعيهم. . فإذا عيوب البنيوية، كثيرة تستغرق مقالات وكتباً، وإذا المعقول المعقول توجيه الجهد إلى مابعد البنيوية، فتلك عاصفة عبرت وشرع الناس ينفضُون، وهذه رسالة تصل إليّ من صديق في جامعة الجزائر يقول: وهي مؤرخة في ١٤/١/١٩٨٥.

«زارنا في المعهد الأستاذ ميشال باربو ــ وهو من اللسانيين والبنيويين الفرنسيين ــ وألقى محاضرتين قيمتين عن عيوب البنيوية التي نفض يديه ــ كما أعلن ــ منها بعد أن أنفق عشرين عاماً في تبنيها متابعة لأستاذه كَريماس» ــ انتهى!! والسعيد من اتعظ بغيره.

لقد حاولت ــ ولا أكتمك ــ أن أدرس البنيوية، ولكن كنت بين اثنتين أرى في احداهما ماكنت أعرفه من قبل وهو جَيِّدٌ أو يمكن أن ينتفع به في الدراسات اللغوية أولاً، وفي النقد الأدبي ثانياً. . ، وفي ثانيتهما أرى مالا لزوم إليه وهو يجهز على روح النقد، ومن كان غنياً في نفسه كان في غِنًى عنه. . وفي غنى حتى عن مواصلة الدراسة فيما لاطائل تحته. هذا شيء. .

وشيء آخر قلته لنفسي ولأصدقاء لي وطلبة، منذ وقت مبكر، دون ارتباط بفلسفة من الفلسفات أو صلة بنظام من الأنظمة، قلت: البنيوية ــ في الوجه الذي أسفرتْ عنه فكانت ضجة غربية ــ لُعْبَةٌ أقل مايقال: إنها لعبة تشغل الناس عن جدهم، وتعبث بقيمهم وتهيئ ماءً عَكِراً لمن لا سبيل إزاءه غير الاصطياد في الماء العَكِر.

قلت، ومنذ وقت مبكر: إنها حركة استعمارية، وكنت أعي ماأقول، أي إني لا أتهم الأدباء الذين يلتزمونها بالعمالة، فليس لدي دليل لأسمح لنفسي بذلك، كما أني أُصِرُّ على أن مخابرة خاصة لنظام خاص نظم ايقاظها وشحذ عزائم (الأوف) و(الاسكي)، وأثار النخوات وهدف إلى زيادة خراب على خراب العالم الثالث، وأي خراب أعلى واسمى وأرقى من أن يعيد إليك مارفضته أمس باسم «الفن للفن» لأنك تنظر فترى في بلادك وأمتك الفوارق الطبقية والاستعمار والاستغلال والجهل والفقر والمرض. . ولكنك الآن، وأنت أنت، وأمتك أمتك

مع الثعالبي وكتابه
« التوفيق للتلفيق »

أبو منصور عبدالملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي من رجال القرنين الثالث والرابع الهجريين[1] ، (سنة ٣٥٠ ـ ٤٢٩ هـ) . وهو صاحب التصانيف الكثيرة التي أربت على المئة كما جاء في إحصاء الأستاذ حبيب الراوي والدكتورة ابتسام الصفّار ، وذلك في « المقدمة » التي قدّما بها لكتاب « تحفة الوزراء » .

ترى من الفخر التميز والمعاصرة أن تكون (بنيوياً) تفكر بنيوياً وتأكل بنيوياً، متعالياً على الاجتماع والفلسفة والأخلاق.. والانسانية!! والابداع شعراً ونقداً!!

أجل، لاهذا.. ولا ذاك.. وإنما الذي لا شك فيه ولا ريب ولا نقاش أنّ الحركة في جملتها، من حيث هي حركة وضجة ومعاصرة ومبدأ ومنهج.. تخدم الاستعمار خدمة جليلة إذ تصرف ـ في أقل مافيها ـ الأديب عن الفكر والاجتماع والنضال.. لأن معجمها يقوم ـ في كل مايقول ـ على تفكيك لغة النص، ولك أن تحصي الحروف في القصيدة، ولك أن تربط بين هذه المفككات.. لك كل شيء تبعد به الفكر والمجتمع والإنسان لتتفرد بالشكل؟

هذا في أقل مايقال، وإلا فما المانع من أن تكون مخابرات مامن نظام ماقد فعل مافعل، ومالمانع من أن يكون في اعلام الأدباء الغربيين من كانت له في تلك المخابرات يد أو رجل أو رأس!!! الكلام يطول يطول، وقليل من البنيوية لابأس به...

ولا أمنع عليك الكثير ـ والكثير جداً ـ فأنت حُرٌّ، والبنيوي حرٌّ جداً.. ولكني أعترف بأن كلامي جاء متأخراً قليلاً ـ أو كثيراً ـ عن وقته، فعذراً لمن كان رأيه من رأيي، وعذراً كذالك لمن لم يكن كذالك ـ وشافعي في التأخير القصد إلى تخفيف اللهجة، وقد خَفَّتْ.

بغداد ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ د. علي جواد الطاهر

البنيوية أعلى مراحل السوء
في ترف نظرية الفن للفن

عقيم وغير عقيم كان النقاش الطويل العريض في مسألة الفن للفن والفن للحياة. . وصار العالَمُ معسكَرَيْنِ، وساد تعصبٌ، واشتد خصام، وتعالى اتهام ــ والمسألة مجدية وغير مجدية. . وقد مضىٰ زمانها وانقضىٰ على أيّة حال. والسعيد من كان ميزانه عدلاً، ورأيُهُ عدلاً، وموقفه عدلاً. . . دون رخص في العرض أو رخص في المنطق، ورخص في الذوق. .

---

(٣٥) وهي القطعة العشرون في الديوان ــ ٨٩ ــ
(٣٦) القطعة الرابعة والأربعون في الديوان ــ ٢١٧ ــ ولم يشر المحقق الكريم إلى سبب قولها
(٣٧) القصيدة السابعة والثلاثون ــ في الديوان : ١٧٥ ــ
(٣٨) البيت الأخير من المقطوعة الثامنة ــ في الديوان ٤٠ ــ
(٣٩) كذا ولعل الصواب : وظن بأنه الخ
(٤٠) قطعة الرجز الـ٤٣ ــ في الديوان ٢١٥ ــ فرد عليه عمرو بن كريب :

إنَّــك يَــابِشْرُ لَفِي وَهْــم وَهَمْ بِزَجْرِكَ الطَّيْرَ عَلَى إِثْرِ النَّدَمْ
فَاصْبِرْ عَلَى شَرِّ شَآبِيبِ الرِّهَمْ وَقَــطْعِ كَفَّيْـكَ وَنَفْيٍ بِـالْقَـدَمْ
وَبِـاللِّسَـانِ بَعْـدَهَـا وَبِـالأَشَمْ إِنَّ ابْنَ سُعْدَى ذُو عِقَابٍ وَنِقَمْ
مِثْلُ الْحَرِيقِ فِي الإِبَاءِ الْمُضْطَرِمْ تُهْدَى إِلَيْهِ مِنْ مَـوَاهِبِ الْقِسَمْ
كُلُّ أَمُونٍ ذَاتُ لَوْثٍ وَعُقَمْ

وأشار المحقق الكريم إلى خبر هذه المساجلة إذ نقل ــ ص ٢١٥ ــ عن « مختارات ابن الشجري » ٢/٢٥ بعض هذا الرجز بعد رجز بشر

(٤١) فوقها في الهامش (موضع)
(٤٢) مابين المربعات [. . .] لم يتضح في التصوير
(٤٣) كذا ولعل الصواب : فَأَبْرَنْ
(٤٤) كذا ولعلها : (لمقدمهم حَلّ)
(٤٥) في الأصل (معد)
(٤٦) كذا ولعل الصواب (أسود الغيل)
(٤٧) القطعة الـ (٤٥) ص ٢١٨ في الديوان ــ بدون إشارة إلى خبرها .
(٤٨) كذا (الرباع) وفي المطبوعة (الرِّتَاع)
(٤٩) وفوقها : (خ : يثور)
(٥٠) وفوقها : (معابا)
(٥١) وأشار المحقق إلى أن (تكفكف) تصحيف
(٥٢) (معر يحو) بدون نقط
(٥٣) إباريات : موضع لايزال معروفاً بقرب رمل عالج (النفود الكبير ، حيث مَرَبُّ حُمُرِ الوحش) انظر الاسم في « المعجم الجغرافي في المملكة العربية السعودية » قسم شمال المملكة ــ .

وفي يوم ما من أعوام الستين من هذا القرن تقوم الدنيا في أوربا وتقعد، وربما كانت باريس مركزاً أساسياً للقيام والقعود، وتبع باريس ومثل باريس لندن وواشنطن، وعواصم أخرى في الغرب. . ثم في الشرق على علم وغير علم، وغير العلم أكثر من العلم. . والغرب أدهى من الشرق!!

وماذا جرى، وماذا جَدَّ؟ أصواتٌ ترتفع بالجديد، وتهاجم البحث (الأكاديمي) السائد، ويتحدثون عن الجديد بصوت مرتفع، فقد خلا الجوُّ. . فلم يعد في باريس (اندره جيد) أو (مورياك) أو (موروا)، ولا أساطين (السوربون). ولابد من ثورة، ومن تميز ومن اصطياد في الماء الْعَكِرِ، فهذا ينادي برواية جديدة ليست رواية، وذاك ينادي بطلاب جدد وكأنهم أساتذة، وذلك يطالب بسوربون جديد ليست سوربوناً؟. . .

ماذا؟ إنها (البنيوية). وترتفع أسماء تتصدر وتقود، ولم يسأل أحد أين كانت؟ ولِمَ اختَفَتْ كلُّ هذه المدة وهي موجودة حية ينتهي أكثرها بـ (الأوف) و(الاسكي). . .

ولم يسأل أحد عن التأريخ القريب، فأين كانت هذه الأسماء؟ وما خطبها؟ لِمَ هَاجَرَتْ أو هُجِرَت من موسكو ولنينكراد وبراغ. .؟ لقد رأت فناً للحياة يعلو، ويسود من وراء الفن للحياة طبعاً ـ ثورة اجتماعية ورد الحقوق لطبقة ظلمها الزمن، وفن يريد أن يعرف عن هذه الطبقة وينتقم لها وينصفها. . .

وصحيح أنَّ مثلَ هذه الدعوة في عنفها وجِدَّتِها يصطحب بوهن هنا وضعف هناك. . . وصحيح كذلك وجوب درسها وإعلان نقصها، ولكن هذا الصحيح شيءٌ وما جرى شيءٌ آخر غير صحيح، وهو أن تجرد الدعوة من فضائلها كلاً وبغير استثناء، وتضع في قمة الفضيلة نقصاً هو عظيم كلاً وبغير استثناء. وماذا؟ الشكلانية المطلقة! لا علاقة لكاتب بمجتمع أو فكر، ولا اهتمام لناقد بظرف وعوامل خاصة، إنه لايعرف إلا هذه الكلمات إزاءه وهي مجموعة من الحروف جملاً وسطوراً وفقَراً. . وهي هي همه الأول والأخير، بل إنَّ الفكر عيب، والأخلاقَ عار، والنضال نقيصة. . ويجد الشكلانيون سنداً قبل الثورة من القيصر

وأعوانه، ويجدون السند بعد الثورة من أعداء الشعب والحاقدين عليه. . ويمضون في دعوتهم، ويُكَوِّنُون مدرسة لها تلاميذها ــ ولسنا بصدد ظلمهم بالاتهام حيناً وبالخطإ حيناً، ولكنهم من الغلو بما يبعث على الريبة أو على المؤاخذة البريئة في أقل تقدير. . أو على الترفع من الوقوع في الغلو المطلق.

ويتشتتون ــ مع الأسف ــ في الأقطار ــ ويبقون حيناً دون حراك، ثم يخلو الجوُّ فإذا القائمة تقوم، ماذا؟ الجديد وما الجديد؟ (البنيوية)! وكأنَّ (البنيوية) لم تكن من قبل؟ بوجهها أو بوجوه أخرى. إن هذا الذي تقولونه من مبادئ (البنيوية) في الوقفة عند النص وفي تحليل النص والاستمتاع بالنص. . . معروف، صحيح، لا خلاف فيه فما الجديد؟ التطرُّفُ المطلق، الدعوة الحارَّةُ جداً لسيادتها مبدءاً وحيداً وفريداً من أقصى باريس إلى أقصى واشنطن مروراً بمغربنا العربي.

لا. . لا ياإخوان هذا غير صحيح وغير معقول. . وعلى أن يكون في المسألة سِرٌّ أَبْعَدَ من متناولنا. . صحيح إنكم تتلقفونه حباً بالجديد إذ لم يكن لكم قديم، وطمعاً بالشهرة إذْ ليس لكم شهرة. . ولكن الضجة غير معقولة، وقد تكون مفتعلة، ولِمَ لا تكون مفتعلة؟ أنا لا أسمح لنفسي لتبالغ بالسوء في انسانيتكم جميعاً، أو بسوء الظن في وطنيتكم كلكم، فما زِلْتُ أعدِّدُ المجالات وأعَدِّدُ الأسباب أن يكون وراء الأكَمَةِ ماوراءها. ولاأريد أن أقول: إن حركة استعمارية كقولي يوم كان الانكليز في الهند، والفرنسيون في الجزائر، والأمريكان في فيتنام. . لا ليست المسألة بهذا الشكل وإن كان لها قرب من الجوهر. ولا أقول: إن مخابرات معينة من دولة معينة عملت وجدت ونظمت وبذلت لتقوم القائمة وتستيقظ النائمة. . لا أقول حتى ولو قلتُ ذالك مع نفسي ولعدد محدود من الأصدقاء والطلاب، مذ وقت مبكر. . لا أقوله ولكني رأيت المسألة غير طبيعية ولأني أبرِئُ كثيرين من أنصارها عن العمالة.

ولكن الذي أقوله وألتزم به ولا أحيد عنه أن صحيح الحركة من الوقفة طويلاً عند النص موجود قبلها وبعدها، وفي الغرب ولدى العرب، وفي فرنسا قبل

(البنيوية) خصوصاً ، وفي غير فرنسا فيها عرف بالنقد الجديد، وهذا هو النقد العربي القديم انظر إليه، أخي الكريم، تَرَهُ ــ في حدود عصره ــ بنيوياً من حيث هو وقفة عند النص، عند اللغة، عند المفردة، اقرأ أي كتاب من أقدم هذه الكتب حتى آخرها، وليس صحيحاً الإصرار على كتاب واحد هو «دلائل الاعجاز» للجرجاني ــ ويعجبني أن أذكر ــ هنا تفسير «الكشاف» للزمخشري إن دواعي «التفسير» تقضي أن يكون بنيوياً بمعنى من المعاني.

المهم.. ان صحيح الحركة من الوقفة عند النص صحيح، ومشتقات منها مَرَّتْ ذاتَ يوم في مدرسة براغ ومدرسة موسكو ولنينكراد نحواً ونقداً وشكلانية بأدق الأسماء.. ولكن ماالذي عدا مما بدا؟ ثم لا بأس بإضافة جديدة في مَثَلٍ، أو دراسة أو رأي.. على أن يسمو ذلك عن العبث والجمود، والمثلثات واللوغورتمات، والرموز بين الطاء والسين.. فيموت النص على يديك لموت فيك.. زيادة على افتيات فيك على الحقيقة التي ليست فيك..

المهم أن صحيح الحركة صحيح.. ويمكن أن نفيد من المناهج الأخرى من تاريخية واجتماعية ونفسية ونفسانية.. أما أن تكون بنيويا وإلا.. فذلك عيب فيك أنا في غنى عن الوقوع فيه، قد تكون سليم النية ولكنك من غير قاعدة، قد تكون مجدداً ولكنك من غير قديم، قد تكون طويلاً ولكنك قصير.

أَجَلْ، إنما الذي لا شك فيه، هو أن مجموع البنيوية ــ إذا أخذتها كُلًّا وكما آلَتْ إليه في (اللوغورتمات) الأوربية وفي التبعية العربية فذالك الضلال البعيد، ولعلك علمت من أضرار بنيويين من درجة أولى أن شاموا المخرج من طريقهم المسدود في الإغارة على مناهج أخرى فهم مرة عيال على فرويد ومرة ضيوف على ماركس.. ثم ــ والشيء بالشيء يذكرا اين كان (دوسوسير) قبل اليوم؟ إنه عالم لغوي طبع له تلاميذه محاضراته بعد وفاته، ورأينا الأساتذة في الأربعينات والخمسينات في السوربون وغيرها يذكرونه كما يذكرون أي لغوي آخر. فللرجل جهده وهو واحد من عشرات آخرين، أمَّا أن يستحيل بين عشية وضحاها إماماً، وإماماً وحيداً أوحد، فذلك هو الضلال البعيد.

ويتفاقم الضلال.. ويشرع اناس يعودون إلى وعيهم.. فإذا عيوب البنيوية، كثيرة تستغرق مقالات وكتباً، وإذا المعقول المعقول توجيه الجهد إلى مابعد البنيوية، فتلك عاصفة عبرت وشرع الناس ينفضُون، وهذه رسالة تصل إليّ من صديق في جامعة الجزائر يقول: وهي مؤرخة في ١٩٨٥/١/١٤.

«زارنا في المعهد الأستاذ ميشال باربو ــ وهو من اللسانيين والبنيويين الفرنسيين ــ وألقى محاضرتين قيمتين عن عيوب البنيوية التي نفض يديه ــ كما أعلن ــ منها بعد أن أنفق عشرين عاماً في تبنيها متابعة لأستاذه كَريماس» ــ انتهى!! والسعيد من اتعظ بغيره.

لقد حاولت ــ ولا أكتمك ــ أن أدرس البنيوية، ولكن كنت بين اثنتين أرى في احداهما ماكنت أعرفه من قبل وهو جَيِّدٌ أو يمكن أن ينتفع به في الدراسات اللغوية أولاً، وفي النقد الأدبي ثانياً..، وفي ثانيتهما أرى مالا لزوم إليه وهو يجهز على روح النقد، ومن كان غنياً في نفسه كان في غِنًى عنه.. وفي غنى حتى عن مواصلة الدراسة فيما لاطائل تحته. هذا شيء..

وشيء آخر قلته لنفسي ولأصدقاء لي وطلبة، منذ وقت مبكر، دون ارتباط بفلسفة من الفلسفات أو صلة بنظام من الأنظمة، قلت: البنيوية ــ في الوجه الذي أسفرتْ عنه فكانت ضجة غريبة ــ لُعْبَةٌ أقل مايقال: إنها لعبة تشغل الناس عن جدهم، وتعبث بقيمهم وتهيئ ماءً عَكِراً لمن لا سبيل إزاءه غير الاصطياد في الماء العَكِر.

قلت، ومنذ وقت مبكر: إنها حركة استعمارية، وكنت أعي ماأقول، أي إني لا أتهم الأدباء الذين يلتزمونها بالعمالة، فليس لدي دليل لأسمح لنفسي بذلك، كما أني أُصِرُّ على أن مخابرة خاصة لنظام خاص نظم ايقاظها وشحذ عزائم (الأوف) و(الاسكي)، وأثار النخوات وهدف إلى زيادة خراب على خراب العالم الثالث، وأي خراب أعلى واسمى وأرقى من أن يعيد إليك مارفضته أمس باسم «الفن للفن» لأنك تنظر فترى في بلادك وأمتك الفوارق الطبقية والاستعمار والاستغلال والجهل والفقر والمرض.. ولكنك الآن، وأنت أنت، وأمتك أمتك

مع الثعالبي وكتابه
«التوفيق للتلفيق»

أبو منصور عبدالملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي من رجال القرنين الثالث والرابع الهجريين[1]، (سنة ٣٥٠ ـ ٤٢٩ هـ). وهو صاحب التصانيف الكثيرة التي أربت على المئة كما جاء في إحصاء الأستاذ حبيب الراوي والدكتورة ابتسام الصفّار، وذلك في «المقدمة» التي قدّمَا بها لكتاب «تحفة الوزراء».

ترى من الفخر التميز والمعاصرة أن تكون (بنيوياً) تفكر بنيوياً وتأكل بنيوياً، متعالياً على الاجتماع والفلسفة والأخلاق.. والانسانية!! والابداع شعراً ونقداً!!

أجل، لاهذا.. ولا ذاك.. وإنما الذي لا شك فيه ولا ريب ولا نقاش أنَّ الحركة في جملتها، من حيث هي حركة وضجة ومعاصرة ومبدأ ومنهج.. تخدم الاستعمار خدمة جليلة إذ تصرف ـ في أقل مافيها ـ الأديب عن الفكر والاجتماع والنضال.. لأن معجمها يقوم ـ في كل مايقول ـ على تفكيك لغة النص، ولك أن تحصي الحروف في القصيدة، ولك أن تربط بين هذه المفككات.. لك كل شيء تبعد به الفكر والمجتمع والإنسان لتتفرد بالشكل؟

هذا في أقل مايقال، وإلا فما المانع من أن تكون مخابرات مامن نظام ماقد فعل مافعل، وماالمانع من أن يكون في اعلام الأدباء الغربيين من كانت له في تلك المخابرات يد أو رجل أو رأس!!! الكلام يطول يطول، وقليل من البنيوية لابأس به...

ولا أمنع عليك الكثير ـ والكثير جداً ـ فأنت حُرٌّ، والبنيوي حرٌّ جداً.. ولكني أعترف بأن كلامي جاء متأخراً قليلاً ـ أو كثيراً ـ عن وقته، فعذراً لمن كان رأيه من رأيي، وعذراً كذالك لمن لم يكن كذالك ـ وشافعي في التأخير القصد إلى تخفيف اللهجة، وقد خَفَّتْ.

بغداد   د. علي جواد الطاهر

- البنيوية -

الاصول اللغوية والمعنى الفلسفي

◆ سعيد الغانمي

يثير السؤال البنيوي اليوم مزيداً من الاسئلة والمراجعات واحياناً الاتهامات . وقبل ان اخوض في هذه الاسئلة ، اريد ان اشير الى ان تناولي للبنيوية هنا لن يكون تناول مؤمن بها او كافرٍ بما لديها ، بعبارة اخرى فانني لاابدأ من منطق النفي او من منطق الاثبات ، بل على العكس سابدأ من منقطة السؤال والاستفهام ، ولن تكون لدي إجابات جاهزة ، سأترك للاجابات ان تجيب عن نفسها ، سادخل مع البنيوية الى دائرة الحوار الفلسفي دخول محاور لايصدق عينيه واذنيه إلا بمقدار مايؤديان به الى المزيد من الاسئلة .

لن تكون هذه الكلمة إلا مراجعة سريعة وأسميها مراجعة سريعة لأنها كذلك حقاً ، فلن تلمَّ بسعة البنيوية واختلافات منظريها . سوف اقصر جهودي على محاولة تلمس الأصول اللغوية للبنيوية وكيف تماثل النموذج البنيوي اللغوي . من منطق السؤال سابدأ بالأسئلة الثلاث الكبيرة : ما البنيوية ؟ وكيف انتقل النموذج اللغوي الى العلوم الانسانية ؟ وما معنى البنيوية في السؤال الفلسفي المعاصر ؟

ربما كان من أهمّ مايميز البنيوية أنها تهتم بتقعيد الظواهر وتحليل مستوياتها المتعددة في محاولة للقبض على العلائق التي تتحكم بها ، وهذا مايجعل من البنيوية منهجاً لا فلسفة ، وطريقة وليس أيديولوجيا ، اي باختصار مايجعل منها علوماً كثيرة تهتم باستخراج المستويات التحليلية للظواهر الانسانية وكشف شبكة العلائق والأنساق السائدة فيها . لايمكننا إذن الحديث عن البنيوية كما نتحدث عن الوجودية او الوضعية او البراغماتية ، فالبنيوية بهذا المعنى الأخير شيء لاوجود له ، انها مجموعة الصنائع المختلفة التي تعنى بمستويات مختلفة للظواهر .

سنتحدث إذن عن الوحدة التي تجمع بين مفكرين اهتموا بقضايا متباعدة ، سنتحدث عمّا يوحّد بين سوسير عالم اللغة ، وميشال فوكو المؤرخ ، ورولان بارت الناقد ، ولاكان عالم النفس ، وشتراوس الانثروبولوجي . فهل نستطيع أن نمسك بهذا القبس الذي يؤاخي بين هذه العلوم المتعددة ؟

لم يستعمل سوسير كلمة «بنية» في كتابه «محاضرات في علم اللغة العام» بل كان يستعمل كلمة «نسق» او «نظام» ، ورفض ميشال فوكو ان يكون بنيوياً ، بل انه حذف هذه الكلمة من كتابه «الكلمات والاشياء» بكامله ، وأشار جوناثان كولر في واحدة من محاضراته الى ان كلمة «البنيوية» فقدت جدواها بعد ان صارت تشير الى إضمامة من العلوم منذ ان وجد جان بياجيه في كتابه «البنيوية» انّ الرياضيات والمنطق والفيزياء وعلم الحياة وكلَّ العلوم الاجتماعية اهتمت بالبنية وانها كانت «بنيوية» قبل مجيء كلود ليفي شتراوس[1] ، وانني لأتساءل مع كولر اذا كانت هذه العلوم بنيوية فلماذا تبدو البنيوية الفرنسية جديدة ومثيرة ؟ اعتقد ان جواب هذا السؤال يكمن في المعنى الجديد الذي اضفته البنيوية على كلمة بنية .

يقول إميل بنفنست : «لقد تمَّ تاكيد مبدأ «البنية» كموضوع للبحث قبل سنة ١٩٣٠ على يد مجموعة صغيرة من اللسانيين الذين تطوعوا للوقوف ضدّ التصور التاريخي الصرف للّسان ، وضدّ لسانيات كانت تفكك اللسان الى عناصر معزولة ، وتنشغل بتتبع التغيرات الطارئة عليه .. لقد أطلقنا على سوسير ، وبحق ، رائد البنيوية المعاصرة ، وهو كذلك بالتاكيد الى حدّ ما ، ويجمل بنا ان نشير الى ان

سوسير لم يستعمل ابداً ، وبأيّ معنى من المعاني كلمة «بنية» اذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق»[٢] .

لعلَّ بارت هو الذي اشار مرة الى انّ البنيوية في معناها الأخص هي محاولة نقل النموذج اللغوي الى حقول ثقافية اخرى ، وسبق لشتراوس ان قال ان علم الفنولوجيا يمكن ان يؤدي لعلوم الانسان ما ادّته الرياضيات للفيزياء الحديثة . هذا الارتماء في احضان النموذج اللغوي يجعلنا نتساءل لماذا ينبغي قياس النماذج الثقافية والاجتماعية على النماذج اللغوية ؟ ولماذا اللغة بالذات ؟ وما آثار استعمال اللغة نموذجاً ؟

ردّاً على السؤال الاوّل يجيب جوناثان كولر بأنّ «فكرة الاستفادة من علم اللغة بدراسة ظواهر ثقافية اخرى تستند الى اعتقادين اساسيين ، الاول : انّ الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد موضوعات او احداث مادية ، بل هي موضوعات أو احداث ذات معنى ، وبالتالي فهي إشارات . والثاني : انّ هذه الظواهر ليست جواهر او ماهيّات قائمة في ذاتها ، بل انها محددة بشبكة من العلائق ، الداخلية والخارجية .. واذا كانت الافعال الانسانية ذات معنى فلا بدّ ان يحكمها نظام تحتيّ من التمييزات والأعراف التي تجعل من المعنى امراً ممكناً»[٣] .

أن تكون الظواهر الاجتماعية والثقافية إشارات يعني ان تقع في نطاق ماسمّاه سوسير «السيميولوجيا» او علم الاشارة عندما قال : «يمكننا أن نتصور علماً موضوعه دراسة حياة الاشارات في المجتمع ، وساطلق عليه علم الاشارات ، ويوضح علم الاشارات ماهية مقومات الاشارات ، وماهية القواعد التي تتحكم بها ، ولمّا كان هذا العلم لم يظهر الى الوجود الى حد الآن ، لم يمكن التكهن بطبيعته وماهيته ، ولكن له حق الظهور الى الوجود ، وعلم اللغة هو جزء من علم الاشارات العام ، والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة ، ويحتل هذا الأخير مكانة محددة بين كتلة الحقائق الانثروبولوجية»[٤] .

ومع انّ سوسير لم يتوصل الى طبيعة هذا العلم وماهيته ، فقد وضع الحجر الأساس لهذا العلم عندما مكّن علم اللغة من بناء نماذج دقيقة خاصة به ، وهذه الخطوة الحاسمة نقلت علم اللغة من مرتبة الاجتهاد الفردي الى مرتبة العلم الدقيق ، فكيف تمّ له ذلك ؟

يمكن ان نردّ جهد سوسير الى عدد من الثنائيات التي توصل بواسطتها الى بناء صرحه اللغوي . كتب يقول : «انّ الظاهرة اللغوية لها دائماً جانبان متصلان ، كل منهما يستقي اهميته من الآخر» . فمثلاً يلاحظ :

(١) انّ الصوت اللغوي لاوجود له إلا بفضل جنبين هما جانب النطق ، وجانب السمع .

(٢) انّ الصوت اللغوي هو وحدة تركيبية من النطق والسمع ، ترتبط بفكرة معينة .

(٣) انّ اللسان له جانب فردي وجانب اجتماعي ولا يمكن تصور احدهما بغير الآخر .

(٤) انّ اللسان ينطوي على وجود نظام ثابت ، كما ينطوي على عملية التطور ، فهو في كل لحظة نظام قائم بذاته ، ونتاج للزمن الماضي .

وبموجب هذه الازدواجية سنتناول أهمّ هذه الثنائيات حسب ترتيب سوسير نفسه .

كانت الدراسات الفيلولوجية والمنطقية قبل سوسير تنظر الى اللغة كاداة لتسمية الأشياء ، او كوسيلة تعبيرية فردية . وقد كبلت هذه النظرة اللغة وافقرتها الى مدى بعيد ، لكنّ سوسير استطاع بفحص هذه «الوسيلة» ان يكتشف انها في الدرجة الاولى ليست وسيلة ، بل هي نظام شكلي لاشعوري يعتمد على الفروق ، وليس على القيم الايجابية الثابتة ، ولهذا فقد دعا الى دراسة اللغة كغاية في ذاتها ولذاتها ، اي دعا الى تخليصها من وصاية العلوم الاخرى التي كانت تهيمن عليها والى نبذ الاحكام الخارجية التي تثيرها هذه العلوم ، ومن هنا لم يعد للاحكام القبلية وجود في اللغة ، وتراجع القياس والتاويل والاضمار وغير ذلك . اصبحت اللغة المقياس الذي تقيس به ذاتها ، وصار لابدّ من النظر الى اللغة في ضوء معاييرها الخاصة . فكيف توصل سوسير الى ذلك ؟

لنتامل اولاً في طبيعة الاشارة .

قبل سوسير كانت الاشارة تدل على الشيء لاغير . كانت الوحدة الضرورية التي تسمّي الشيء وترتبط به ارتباطاً قبلياً ، وقد دحض سوسير هذه النظرة فاحصاً الطبيعة الخاصة بالاشارة ، ووجد في اثناء هذا الفحص :

(١) انّ الاشارة هي علاقة بين الدال والمدلول ، أو التصور والصورة السمعية وليست بين الاسم والمسمّى .

(٢) انّ الاشارة هي علاقة اعتباطية وليست ضرورية ، اذ لو كانت ضرورية لما كانت هناك لغات متعددة .

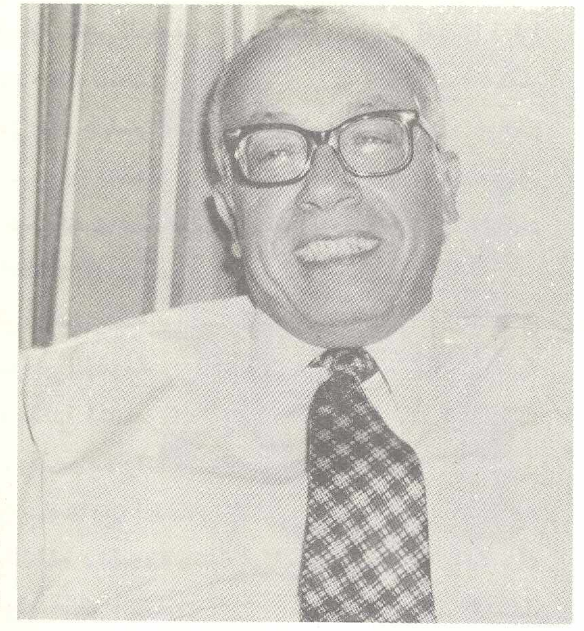
(٣) ان الاشارة اجتماعية وليست فردية .

(٤) انّ الاشارة ذات طبيعة خطية ، وانها تكتسب معناها من النظام الذي تندرج فيه .

في البدء تبين سوسير أنّ اللغة تبدو خليطاً من الموضوعات التي تدخل في اهتمام علم النفس او علم الاجتماع او المنطق او الفلسفة .. الخ ، هذا التشوش والتعدد الواضح في اللغة دفع سوسير الى ان يميّز بين مستويي اللغة الكبيرين في اللغةLangue والكلام Parole وان يفصل بينهما ، فاللغة هي القوانين والانظمة العامة التي تحكم انتاج الكلام ، دون ان توجد جميعاً إلا بوصفها بنى في كتب اللغة ، انها السلطة التجريدية المشاعة التي يستمد الكلام منها اختياراته الفعلية ، امّا الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد ، هو محاولة كل متكلم ان ينسجم في داخل مؤسسة اللغة الكبيرة بفعل فردي . اللغة منظومة اجتماعية لاشعورية ، والكلام اختيار فردي مقصود . اللغة ذات وجود عيني يخضع للدراسة والتصنيف ، امّا الكلام فهو مستوى اللغة المشخص الذي يبدو عصياً على الدراسة إلا في ضوء اللغة نفسها .

هذا التمييز - كما سنرى - سينتقل فيما بعد الى علوم كثيرة فيتم التمييز بين البنية والحادثة ، بين الفونيم والألوفون ، بين المورفيم والألومورف ، بين الميثيم والاسطورة ، بين الوحدة وتنوعاتها ، وسيجد صيغته الايديولوجية في كلمة رولان بارت : «اللغة ليست ليبرالية ولا ديمقراطية ، انها بكل بساطة فاشية»[٥] .

الثنائية الأخرى المهمة عند سوسير هي ثنائية التزامن والتعاقب . لو انني رغبت في دراسة لهجة او لغة معينة لكان عليّ اما ان ادرس نظامها اللغوي الثابت في لحظة معينة من الزمن ، دون ان تكون هذه اللحظة الآن بالضرورة ، او لكنت ملزماً بدراسة تغيراتها عبر الزمن . ويسمّي سوسير الحالة الاولى التزامن ، ويسمّي الحالة الثانية التعاقب ، فالتزامن هو الدراسة في فترة من الزمن يكون فيها المجموع الكلي للتغيرات الحاصلة ضئيلاً جداً ينحصر في الحدود الدنيا ، امّا التعاقب فهو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة يحلّ فيها كل عنصر محل العنصر الآخر بمرور الزمن . وفي تقدير سوسير ان دراسة علم اللغة التزامني هي الكفيلة بالعثور على بنية اللغة ونظامها المستقر ، في حين انّ علم اللغة التعاقبي لايصح إلا بالاستناد الى علم اللغة التزامني . ووجد جاكوبسن وتنيانوف فيما بعد ان «ثنائية التزامن


د . فؤاد زكريا

والتعاقب تقابل مفهوم التطور بمفهوم النظام ، وهاهي قد فقدت أهميتها كمبدأ نظر لأننا أخذنا نتعرف انّ كل نظام يظهر ، بالضرورة ، كتطور ، وانّ التطور ، من جانب آخر ، يتوفر بصورة لامفرّ منها على صفة نظامية»[٦] .

قلنا ان الاشارة ذات صفة خطّية ، وهذا يعني أنّ الاشارة لا تكتسب معناها من ذاتها ، بل من مجمل العلائق التي تقيمها مع بقية الاشارات ، وهذه العلائق على نوعين : علائق تبادلية مع وحدات اخرى مشابهة لها دلالياً او اشتقاقياً هي علائق غياب ، وعلائق تتابعية مع الوحدات المجاورة لها التي تسبقها او تلحقها في الخطاب الملفوظ وهي علائق حضور . لو انني اتخذت من قراءتي لكتاب «السكرية» موضوعاً أود نقله في رسالة لغوية ، في هذه الحالة أقول : «قرأت السكرية» ، لكن الفعل «قرأ» يرتبط بعلاقة تبادلية مع أفعال أخرى لم ترد مثل : طالع ، أحب ، التهم .. الخ ويرتبط بعلاقة تتابعية مع تاء المتكلم والسكرية ، فلا أستطيع مثلاً ان أقول : «تُ السكرية قرأ» ، اذ لابدّ ان تنتظم هذه الوحدات بعلاقة تتابعية صحيحة يقبلها النظام اللغوي العربي .

وسوف يستثمر جاكوبسُن هاتين العلاقتين الى أقصى حد في موقفه من الحبسةaphasia ، وفي رأيه بقطبي الاستعارة والكناية ، ثمّ يستعملهما رولان بارت في تصنيف انظمة الملبس والمأكل ، وسيجد فيهما لاكان أفضل وسيلة للتمييز بين الرغبة والحاجة .

* * *

قبل ان تظهر البنيوية في فرنسا ، عرفت امريكا تياراً عرف باسم «علم اللغة البنيوي» ، وقد شهد هذا التيّار ازدهاراً على يد عالمين امريكيين،كلاهما كان مهتماً بعلم النفس ، غير انّ اهتمام ادوارد سابير Edward Sapir كان منصباً على المدرسة العقلية ، بينما كان اهتمام بلومفيلدBloomfield يستقي من المدرسة السلوكية .

تاثّر سابير بخطى استاذه بواس «مطوراً منهجه في بحث الظواهر اللغوية ، وتوجه توجهاً كاملاً الى الدراسة الحقلية معتمداً المصدر البشريin formant في جمع مادته اللغوية ، وقدم بحوثاً كثيرة عن عدد من لغات الهنود الامريكيين جامعاً بين اللغة والانثروبولوجيا، واصدر كتابه الوحيد «اللغة» متضمناً جملة آرائه اللغوية البنيوية عام ١٩٢١ ، وقد صدّر الكتاب بمقدمة طويلة للتعريف باللغة بوصفها جهازاً لاشعورياً كما ناقش علاقة اللغة بالفكر واعتبار اللغة نظاماً رمزياً خالقاً للتصورات ، ثمّ تطرق في فصول أُخرى الى موضوعات مختلفة مثل تصنيف اللغات ، وعلاقة اللغة بالجنس ، والثقافة ، وعلاقة اللغة بالأدب ، وكيف تؤثر اللغات على بعضها[7] ، غير ان اهمّ مايميز تناول سابير هو دعوته الى التمييز بين الاشكال اللغوية والتصورات ، وهو يرى «ان للشكل والوظيفة استقلالاً نسبياً ، ولابدَّ من دراسة الشكل اللغوي بوصفه «نمطاً» بغض النظر عن الوظيفة المسندة له» . وهو يسمّي طرق استخدام الشكل في اللغة «العلميات النحوية» ، ويمكن تصنيف العلميات النحوية الى ستة انماط رئيسيّة :

١ ـ ترتيب الكلمة (او نظام الرتبة) Word order
٢ ـ التركيب Composition
٣ ـ الالحاق Affixation
٤ ـ التعديل الداخلي للعنصر الجذري والنحوي
Internal modification of the radical and grammatical element
٥ ـ التضعيف Reduplication
٦ ـ الفروق النبرية Accentual differences.

اما في حقل التصورات التي تنعكس في البنية اللغوية ، فيميز أربع فئات :

١ ـ التصورات الأساسية (العينية) التي يُعبّر عنها بكلمات مفردة مثل «رجل» و «امس» او عناصر نحوية جذرية (وهو مانسميه في العربية بالجذر المجرّد من اي وزن حرفي والذي يتمثل في الحروف «ف ـ ع ـ ل») .

٢ ـ التصورات الاشتقاقية ، وتتم باضافة اللواحق أو العناصر غير الجذرية للعناصر الجذرية ، اي الكلمات التي تدخل فيها الحروف الزوائد التي يجمعها علماء اللغة العربية في حروف (اليوم تنساها) او (سالتمونيها) .

٣ ـ التصورات الاضافية العينية ، ويعبّر عنها بإضافة لاحقة او باجراء تعديل داخلي معين .

٤ ـ التصورات العلائقية المحض ، ويعبر عنها بالالحاق ، والزيادة والتعديل الداخلي والكلمات المستقلة او الوضع . ووظيفتها ان تربط العناصر العينية للقضية اللغوية ببعضها ، ويمكن التمثيل عليها باية جملة في اللغة .

يقول جوليو لبشي : «تعبر الفئتان الاوليتان عن محتوى مادي ، بينما تعبر الفئتان الاخريان عن علاقة . الفئتان الاولى والرابعة لازمتان لاتخلو منهما لغة ، في حين ان الفئتين الثانية والثالثة غير لازمتين رغم شيوعهما»[8] . وبحسب هذه التصنيفات يقدم سابير تصنيفاً عاماً للغات العالم ، اذ تتطابق هذه الفئات مع العزل والالصاق والخلط والرمزية ، ويقدم لنا ايضاً التصنيف الشهير الى لغات تحليلية وتركيبية ومتعددة التراكيب .

وقد دفع سابير هذه الفرضية الى حدودها القصوى في مقالته «اللغة علماً» ، وهو يرى في هذه المقالة انّ وظيفة اللغة لاتقتصر على التوصيل ، بل تتعدى ذلك الى ترميز العالم الذي تمثله ، وبذلك فانّ للغة سلطة تصورية تمارس تاثيرها على متكلمي تلك اللغة ، فهي بسبب كونها نظاماً رمزياً لاشعورياً تدفع افرادها الى تبني نظم ترميز معينة تكون بمثابة اسس ثقافية للتفكير ، يقول سابير : «انّ شبكة النماذج الثقافية التي تسود في حضارة معينة تفهرسها اللغة التي تعبر عن تلك الحضارة ، وان من الوهم الاعتقاد باننا يمكن ان نفهم الخطوط العامة المميزة لثقافة ما عن طريق الملاحظة فقط ، دون الاهتداء بالنظام الرمزي اللغوي الذي يمنح هذه الخطوط دلالتها ومعقوليتها في المجتمع ، وفي يوم ما ستبدو محاولة فهم الثقافة البدائية دون الاستعانة باللغة التي تسود في مجتمع تلك الثقافة مجرد هوى ذاتي كجهود المؤرخ الذي لايستطيع الظفر بالوثائق الأصلية عن الحضارة التي يصفها .. ان اللغة تشكل دليلاً «للواقع الاجتماعي» .. وهي تشترط اشتراطاً قوياً تفكيرنا كله عن المشكلات والعمليات الاجتماعية .. فالناس لايعيشون في العالم الموضوعي فقط ، ولا في عالم النشاط الاجتماعي ، كما

يفهم في العادة ، بل هم واقعون تحت رحمة اللغة التي اصبحت وسطاً للتعبير في المجتمع الذي يعيشون فيه ، وانه لمن الوهم كلياً التخيل بأن أحداً يتلاءم مع الواقع من غير ما استناد الى اللغة ، وانّ اللغة مجرد وسيلة عارضة لحلّ مشكلات التوصيل والتامل ، فواقع الأمر يكمن في انّ «العالم الواقعي» مبني الى أقصى مدى بناءً لاشعورياً على العادات اللغوية للجماعة ، ولاتوجد أبداً لغتان متشابهتان تشابهاً كافياً لاعتبارهما تمثيلاً للواقع الاجتماعي نفسه ، فالعوالم التي تعيش فيها مجتمعات مختلفة هي عوالم مختلفة وليست مجرد عالم واحد بأسماء مختلفة»[9] .

من الواضح انّ سابير يرى في الثقافة «جهازاً سيميائياً» في ظل مرجعية اللغة ، وانّ اللغة ليست التعبير والقول ، بل انها البنية التي تتحكم في التعبير وتضفي عليه نماذجها . هكذا تتدخل اللغة في ترتيب وظائف الحواس ، والعلائق ، والأنظمة والأعراف ، وهي الفرضية التي ستتبناها البنيوية الفرنسية فيما بعد . كتب اوزياس تعليقاً على فرضية سابير : «واقع النطق هو التصنيف ، الهيئة الصورية ، العلاقة بين المفاهيم ، وكتاب فوكو «الكلمات والاشياء» هو بكامله شرح لهذه القضية»[10] .

في الجانب الآخر من موقف سابير ، كان يقف بلومفيلد . لقد رأينا كيف تبنى سابير وجهة النظر «العقلية» في علم النفس ، امّا بلومفيلد فقد تبنى وجهة النظر السلوكية ، وقد نشر كتابه الرئيسي بعنوان «اللغة» سنة ١٩٣٣ ، اي بعد اثني عشر عاما من نشر كتاب سابير ، وفي هذا الكتاب يتطرق بلومفيلد الى نظرته السلوكية في الوقائع اللغوية «التي استوحاها من مادية ميكانيكية أكثر مما هي جدلية - كما يقول لبشي - والتي صنّفها بعض الماديين الجدليين بوصفها مثالية محضة»[11] . ويختزل بلومفيلد وجهة نظره في اللغة بالاعتماد على طرفي المعادلة السلوكية في المثير والاستجابة بالصورة التالية :-

S→r .... s→R

حيث يمثل حرف(s) بصيغتيه الصغيرة والكبيرة stimulus :المثير ، وحيث يمثل حرف (r) بصيغتيه اختزالاً لكلمة Reaction اي الاستجابة أو رد الفعل ، لكنّ الحروف الكبيرة تعني وقائع عملية خارج اللغة ، بينما تعني الحروف الصغيرة وقائع لغوية ، وهو يمثل على ذلك


ميشيل فوكو

بقصته عن «جاك Jack» و «جيل Jill» ، فيفترض ان جيل كانت جائعة ، اي ان عضلاتها كانت تتحرك بطريقة معينة ، ثمّ اثرت الموجات المنعكسة من التفاحة على عينيها ، وهذا مايمثل المثير بالحرف الكبير(S) ، ولو كانت جيل وحدها لأتت هي بالتفاحة ، وهذا مايمثل الاستجابة بالحرف الكبير أيضاً(R) ، ولكنّ جاك كان معها ، هنا تحدث استجابة بديلة(r) ، هي الكلام الذي تنقل به جيل رغبتها في التفاحة الى جاك ، ويُعتبر هذا الكلام مثيراً بديلاً(S) ، فيتسلق جاك الشجرة ويأتي بالتفاحة ، وهذه استجابة (R)للحدث الكلامي[12] .

غير انّ أهمية بلومفيلد لاتكمن في هذه النظرة المجردة - رغم اشتهاره بها - بل في محاولاته الكثيرة في الوصف للوقائع اللغوية وصفاً بنيوياً ، وبالذات في علم الصرف والنحو ، من ذلك مثلاً المكونات الصرفية حيث سمّى أصغر وحدة صرفية ذات معنى باسم «المورفيم» وقسّم المورفيم الى نوعين ، المورفيم الحرّ ، وهو المورفيم الذي يمكن فرزه وتلفظه بصورة حرة ، والمورفيم المقيّد وهو المورفيم الذي لايمكن فصله عن الجذر او المورفيم الحرّ ويقابله في العربية حروف الزيادة من سوابق ولواحق ، فالشكل المعقد يمكن ان يحلل الى مكونات أبسط هي المورفيمات ، وهذه المورفيمات هي بنية تتألف من مكونات مباشرة ، ويُسمّى معنى المورفيم اي فائدته الدلالية باسم السيميم Sememe ، فالسيميم هو

اصغر وحدة دلالية ، امّا أصله المعجمي فهو اللكسيمlexeme ، وفي مجال القواعد يسمّي بلومفيلد أصغر وحدة شكلية باسم «تاكسيم»taxeme ، فالتاكسيم في القواعد مثلها مثل المورفيم في الصرف . وحين يناقش بلومفيلد علم الصوت يستخرج الفونيمات او الوحدات الصوتية الصغرى عن طريق المقابلة بين الأشكال اللغوية ، وبذلك يعرف اي هذه الأصوات يختلف معنى وايها يأتلف ، نستطيع مثلاً ان نعرف هل انّ النون ترتفع الى المرتبة الفونيمية في العربية ام لا بوضع كلمة معينة مثل (نال)في سلسلة من الكلمات الاخرى مثل : (قال ، مال ، سال .. الخ) ، فاذا أحدثت النون هنا تغييراً في المعنى فهي فونيم ، ويشترط طبعاً ان تتم هذه المقارنة في وسط واحد ، اي ان يتم استبدال صوت واحد فقط مكان صوت آخر ، مع بقاء الوسط نفسه بكلّ مافيه من صوائت وصوامت ، ونحن لانميّز بين النون في (نال) و (نام) و (ناء) .. الخ ، ونجد ان الهمزة في (نأى) و (رأى) و (شأى) واحدة ، وان الدال في (وعد) و (رعد) و (سعد) لم تتغير ، فكل وحدة من هذه الأصوات هي وحدة صغرى من ملامح صوتية تمييزية يسميها الفونيم ، غير انّ فونيمات اللغة ليست اصواتها المنطوقة حقاً وفعلاً ، بل هي ملامحها الصوتية ، وهنا نرى ان بلومفيلد يشير الى انّ الفونيم مفهوم مجرد من الصوت ، وهو لاينضوي تحت الأصوات ، بل انّ كلّ صوت حقيقي انما هو تفريع من الفونيم ومحاولة لتقريبه من التجريد الى الحقيقة ، واهمية الفونيم ـ كما يقول ـ ليست في صيغته الفعلية التي يُنطق بها بوصفه أمواجاً صوتية ، بل في الفرق الذي يقيمه بين هذه الصيغة وصيغ الفونيمات الاخرى في اللغة .

واذا انتقلنا بهذا المنهج من مستوى الدراسة الصوتية الى الدراسة النحوية وجدنا انّ مدرسة بلومفيلد تعتبر عنصر المعنى موضوعاً نفسياً يدرسه علماء النفس ، وتركز على توزيع الوحدات اللغوية . يقول د . محمد الحناش : « هذا المنهج يهدف الى وصف اللغة التي يعتبرها مجموعة من التعابير او ظروف التواصل بها . انّ الامر يتعلق فقط بتعيين مستوياتها في العينة وبناء اصناف قياسية انطلاقاً من العينة وحدها»[١٣] . ويرى د . نهاد الموسى انّ هذه المدرسة «استبعدت عنصر المعنى عند التحليل ، اذا اعتبرت المعاني موضوعاً لدراسة علماء النفس ، ورات انها وحدات عقلية اشبه بالألغاز ، تخرج تماماً عن «نطاق علم معقول» ، وانها قد تقتضي معرفة كاملة من جانب المتكلم بالعالم الذي يحيط به . وعولت هذه المدرسة في مقياسها ان يكون موضوعياً آلياً ، وكان محور اهتمامها «توزيع» الوحدات اللغوية تمتحنه بطريقة الاستبدال ، وتتمثل هذه الطريقة في استبدال وحدة لغوية باخرى في تعيين القسم الذي تنتسب اليه من اقسام الكلام ، ووفقاً لذلك فان (الرجل) و (البرنامج) ينتسبان الى الاسم من جهة انهما يستويان في انهما يمكن ان يقعا موقعاً واحداً كما في :

		الرجل
ذلك	خيب ظني[١٤]	
		البرنامج

ان النتيجة المنطقية للتخلي عن المعنى عند اتباع مدرسة بلومفيلد هو الاهتمام بالنماذج الصورية فقط ، اي الصياغة الشكلية المجردة عن اي سياق او تاويل . وعلى هذا فهم يعاملون الجمل المفرغة من المعنى والجمل الكاذبة ـ او القضايا الكاذبة ، كما يسمّيها المناطقة ـ على حدّ سواء مع الجمل الصحيحة معنى ومبنى . هكذا تستوي جملة (ان كُسالةَ الهيذلِ لَشنققةٌ) مع جملة (انّ أمير المؤمنين لعادل) . وتستوي جملة (في السودان جبال من القشطة) مع جملة (في الحديقة تمثال من المرمر) . وطبيعي ان تحليل المكونات سيؤدي الى إشكالات تاويلية كثيرة أهمها ماتولت المدرسة التحويلية نقده من جمل تفريعية يلتبس فيها المقصود مثل (النساء والرجال المسنون)[١٥] ، فهذه الجملة إمّا ان يكون المقصود منها : النساء من جميع الاعمار ، والرجال المسنون فقط او النساء المسنات والرجال المسنون ، وفي جملة (خارطة بغداد القديمة) يمكن ان يكون المقصود الخارطة القديمة لبغداد او الخارطة التي تخص بغداد القديمة ، وفي كلتا الحالتين لابدّ من الرجوع الى السياق والتاويل .

* * *

عندما وصل هذا الارث اللغوي الى شتراوس ، حاول استثماره الى اقصى مدى ، وكان مقتنعاً انّ اللغة تشكل النموذج الاول لجميع انماط النمذجة الثقافية .

باشر شتراوس عمله الميداني في حقل الانثروبولوجيا بدراسة المجتمعات اللاكتابية في البرازيل ومناطق الهنود الامريكيين الشماليين ، هذه المجتمعات التي وجد فيها واقعاً

لازمانياً ، واقعاً يعيد انتاج نفسه في عملية اجترارية لاتنتهي . واستقربه البحث الى انّ هذه الشعوب ليست بدائية ولا منطقية كما كان شائعاً قبل ذلك ، بل انّ لها منطقها الخاص الذي لا يختلف عن منطق الانسان المتحضر الحديث . وكانت الاسطورة قبل شتراوس عملا لا عقلياً من اعمال الخيال ، ولكنه وجد فيها نظاماً سببياً خاصاً يعمل وفق منطق الرمزية اللاشعورية بوضوح وعلمية لايقلان عن وضوح المنطق العلمي وعلميته ، صحيح انّ ظاهر الاسطورة يكشف عن محتويات سطحية متكررة ، لكنها في الحقيقة تعمل في ضوء «شفرات» او سننCodes جمعية تنقل رسائل عفوية لاشعورية . فالأساطير ليست مجرّد حكايات وهمية جميلة يعاد سردها على سبيل التسلية والترف ، بل هي محاولات حاسمة لحلّ التناقضات الأساسية بل المريرة في الوجود الانساني ، مثل التناقض بين الحياة والموت ، بين الذات والآخر ، بين الثقافة والطبيعة ، بين الزمن والابدية وغيرذلك .. وقد أراد شتراوس ان يضع إصبعه على الطريقة التي تعمل بها هذه الشفرات الرمزية اللاشعورية .

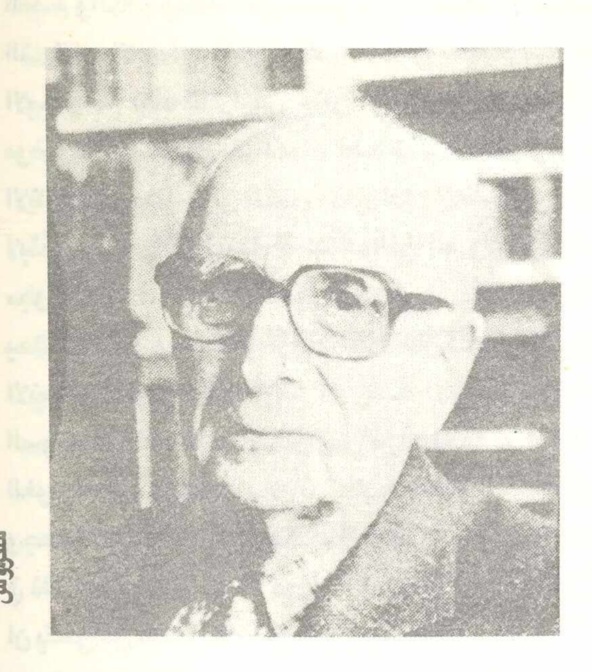
يوجز شتراوس الخطوة الاولى التي اتّبعها للامساك ببنية الاسطورة بقوله : «لقد توصلنا الى ثلاث نتائج مؤقتة نوجزها بما يلي :

١ ـ اذا كانت الأساطير تنطوي على معنى ، فلا يمكن ان يتعلق هذا المعنى بعناصر معزولة تدخل في تكوينها ، بل بطريقة تنسيق هذه العناصر .

٢ ـ انّ الاسطورة تتعلق بنظام اللسان وتشكل جزءاً لايتجزأ منه ، إلا ان اللسان في الاسطورة يظهر بعض الخصائص النوعية .

٣ ـ لايمكن البحث عن هذه الخصائص إلا فوق مستوى العبارة اللغوية المعتاد ، بعبارة اخرى انّ هذه الخصائص ذات طبيعة أعقد من تلك تصادف في عبارة لغوية من طراز معين» [16] .

لاتوجد في الاسطورة اذن قيم ايجابية ، بل انها تعتمد شأنها شأن اللغة على نظام الفروق والاختلافات ، اي على طريقة نظم عناصرها ، ولابدّ في هذه الحال ان تكون للاسطورة ، ككل كائن لغوي ، وحدات مكونة ، وان تتفق هذه الوحدات بكيفية ما مع الوحدات اللغوية التي أسلفنا ذكرها ، وهي الفونيم والمورفيم والسيم .. ويسمّي شتراوس هذه الوحدات باسم «الميثيماتMythemes» ، فالميثيم هو



شتراوس

أصغر وحدة اسطورية ، وهو بالنسبة للأسطورة يقوم مقام الفونيم في علم الصوت والمورفيم في الصرف .

وباستخراج هذه الوحدات وترتيبها في أعمدة ، تبادلياً وتتابعياً ، يضع شتراوس يده على الرسالة التي تنقلها الاسطورة ، وكما يقول رتشارد كيرني «فانّ تناول ليفي شتراوس على خلاف أغلب الدراسات التقليدية في الميثولوجيا المقارنة ، لايهتم بايجاد النسخة «الصحيحة» او «الأصلية» لأية اسطورة ، فالاسطورة تتكون من كل تنوعاتها الموجودة ، وليست هناك اسطورة هي النسخة الأصل التي اشتقت منها النسخ الاخرى او حرفتها ، فكل نسخة تظهر تعاقبياً في التاريخ هي نوع من «الكلام» الاسطوري الذي يفيض عن النظام التزامني «للغة» الاسطورة ، وهذا يعني انّ البنى الاولية للاسطورة هي في الأساس عبر ثقافية وعبر تاريخية ، ولا معنى للسؤال حول الأسبقية التاريخية لاحدى نسخ الاسطورة على غيرها» [17] .

* * *

لم يكن النقد الذي ووجه به سوسير نقداً فلسفياً ، بل كان نقداً لغوياً ، وفي هذا الفلك يدور نقد الفيلولوجيين الكلاسيكيين ، ونقد باختين من خلال نظريته الحوارية في التفاعل اللفظي ، وأخيراً نقد تشومسكي للبنيوية الأمريكية واختلافه الجذري مع سوسير في تأويل الثنائية اللغوية في

اللغة والكلام ونقلها من مستوى التصنيف الى مستوى التوليد والابداع ، لكنّ النقد الفلسفي للبنيوية ولد في الاساس مع نقد شتراوس ، لأنّ موضوع شتراوس كان موضوعاً «إنسانوياً» خالصاً ، فقد تناول شتراوس حقل الانثروبولوجيا ، وهو الحقل الأثير لدى الانسانويين الذين لابدّ ان يجدوا في قولة السفسطائي اليوناني القديم «جورجياس» : الانسان معيار كل الاشياء ، نموذجاً مفضلاً يحتكمون إليه ، وطبيعي انّ هذا «الانسان المعيار» لم يكن إلّا الانسان الغربي وقد ارتفع الى رتبة الانسان المثالي او السوبرمان . لقد تمكن شتراوس من خلخلة هذا التمركز الغربي حول الذات عندما ردّ اعتبار الشعوب اللاكتابية وجعلها لاتقلّ منطقية عن منطقية الانسان الاوربي ، متابعاً في ذلك نموذج سوسير اللغويّ ، النموذج الذي اقتضى منه ان يتخلى عن اعتبار الانسان الأوربي معياراً من ناحية ، وان يجعل من المجتمع موضوعاً يمكن تثبيته في لحظة تزامنية من ناحية ثانية ، ولم يكن لدى شتراوس اي نزوع فلسفي . لقد ولدت بنيوية شتراوس في وسط علمي تماماً ، وليس في مصادره الثقافية مصدر فلسفي واحد ، باستثناء بعض الاشارات الى روسو ، يدعم تصوره الانثربولوجي ، بل ربّما اعتبرنا البنيوية استجابة لرغبة منهجية جامحة استولت على العلوم في منتصف القرن العشرين ، تلك هي الرغبة في «النسق المتماسك»[18] . وكما لاحظ المفكر البريطاني «كرستوفر كودويل» فقد هيمن التشظي والانقسام على

المعارف في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، فذهب فريق من المفكرين الى انّ مهمة الفلسفة تنحصر في لعبة تحليل اللغة ، وآمن آخرون بجدوى العبث ، وردّ البعض الواقع الموضوعي الى ذرية منطقية .. الخ ، وفي كل هذا كانت العلوم تزداد انقساماً وتجزئة ، كانت يدها اليمنى تجهل ما في يدها اليسرى ، الفلسفة غريبة عن الفيزياء ، وعلم النفس غريب عن اللغة . وفي منتصف القرن العشرين فقط اصبحت الرغبة قوية وجامحة لتلاقح هذه العلوم والنظرة إليها نظرة كلية تسمح بالعثور على التماسك فيها ، ولقد كانت البنيوية استجابة لهذه الرغبة .

وجدت الفلسفة اوّل اعتداء لها على البنيوية في انتقادات سارتر للمعنى المعرفي للبنيوية ، لكنّ سارتر كان يعرف انّ البنيوية منهج يؤدي الى تطبيقات ايديولوجية او فلسفية ، وليست فلسفة ، ولهذا فقد انتقد العقل التحليلي بوصفه انثروبولوجيا . وفي حفلة الانتقادات المتواصلة للبنيوية عثر بول ريكور على ما يرضي الطرفين ، فذكر انّ البنيوية هي «كانتية دون ذات متعالية .. لانّ قوام هذه الفلسفة انها تجعل من النموذج اللغوي نموذجاً مطلقاً بعد ان عممته شيئاً فشيئاً»[19] . ومع انّ شتراوس كان حريصاً دائماً على التمييز بين الفلسفة والعلم ، وعلى التذكير بانّ البنيوية منهج وليست فلسفة ، بل على التنبيه بانّه لايكاد يقرأ الفلسفة ، فقد رحّب بتصريح ريكور وقال : «اني شاكر للسيّد ريكور بصورة خاصة انه أشار الى القرابة الممكنة بين مشروعي ومشروع الكانتية ، فقوام الامر يتلخص بنقل البحث الكانتي الى المجال الاثنولوجي ، مع هذا الفارق في اننا بدلاً من التوسل بالاستبطان والتفكير في حالة العلم في المجتمع الخاص بالفيلسوف ، ننتقل هنا الى اقصى الحدود ، اي اننا نسلك سبيل البحث عمّا يمكن ان يكون مشتركاً بين إنسانية تبدو لنا بعيدة جداً والطريقة التي يعمل بها فكرنا ، اي اننا نحاول استخلاص الخواص الأساسية والقسرية لكل فكر اياً كان»[20] .

وفي بحث مهم للدكتور فؤاد زكريّا عن «الجذور الفلسفية للبنائية» يرى الدكتور زكريا انّ ظهور المنهج البنيوي «الذي يبدو على شكل انبثاق مفاجيء ، والذي اتخذ صورة مذهب فكري متكامل ، قد ارتبط بظروف تاريخية معينة ، كان لها تأثيرها في الفلسفة الفرنسية بالذات ، اذ انّ اول البنائيين واهمهم كانوا من الفرنسيين» ، وقد اضافت البنيوية في رايه «وقوداً جديداً الى لهيب المعارك الدائرة بين المثقفين وكان لظهورها دوي كبير» ، وهو يضيف : «انّ البنائية كانت لها جذور فلسفية اقدم كثيراً من العصر الذي ظهرت فيه ـ واهم هذه الجذور ، في اعتقادي ، هو فلسفة كانت ، فالبنائية ـ مثل فلسفة كانت ـ تبحث عن الاساس الشامل ، اللازماني ، الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة ، وتؤكد وجود نسق اساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ ، وهذا النسق سابق على الانظمة البشرية ، بحيث تستند اليه تلك الانظمة زمانيا ومكانياً ، اي ان هذا النسق قبلي apriori بمعنى مشابه لما نجده عند كانت .. ولقد ظهر لدى البنائيين ـ على اختلاف تخصصاتهم ـ ميل واضح الى فكرة النسق الشامل ، ووضع اطر او قوالب اساسية تندرج ضمنها الكثرة الموجودة في الواقع ، بل انّ هذه الاطر والقوالب لها عندهم طبيعة عقلية ، حتى لو اتخذت

مظاهرها أشد الصور حسية ، كذلك تدعو البنائية بدورها الى نوع من الثورة الكبرنيكية مماثل لذلك الذي دعا اليه كانت ، اذ تؤكد اهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية ، وتسعى الى تجاوز المظهر الذي تبدو عليه المعرفة من أجل النفاذ الى تركيبها الباطن ، وهي بدورها تترفع على النظرة التجريبية وتؤكد انّ تقدم المعرفة لايتم عن طريق وقائع تجريبية يضاف بعضها الى البعض ، وانما يتم عن طريق اعادة النظر في قوالب او صور اوعمليات موجودة بالفعل ، ولكنها تتخذ مظهراً جديداً في كل عصر.. واخيراً فانّ البنائية تتشابه مع فلسفة كانت في نقطة اساسية ، هي انها بدورها تستهدف ان تجعل من دراسة الانسان موضوعاً لعلم دقيق ، وتحاول ان تهتدي الى السر الذي جعل العلوم الأخرى تسير في طريق العلم الراسخ ، لكي تطبقه على العلوم الانسانية والاجتماعية ، وان كان التركيز عند كانت ينصب على العلوم الرياضية والطبيعية ، على حين انه كان في حالة البنائيين ينصب على علوم اخرى ، أهمها علم اللغة»[21] .

ولايخفي الدكتور فؤاد زكريا تحفظه وحيطته ، فيشير الى ان «تاثير فلسفة كانت في تفكيرهم ـ اي البنائيين ـ كان ضمنياً في اغلب الأحيان»[22] .

انّ هذا الفهم الرائع مشروع ومهم للعثور على اوجه الشبه المحتملة في المعاني الفلسفية بين الكانتية والبنيوية ، غير ان الأهم هو التمييز بين مايسميه الدكتور فؤاد زكريّا «الجذور الفلسفية» وبين المعنى الفلسفي ، لأنّ معنى كلمة «جذور» كما يستعملها الدكتور زكريّا هو «الاصول» ، وبالتالي فانّه يُسند اكتشافات البنيويين من شتراوس الى فوكو الى اصول ومبادىء فلسفية.. وقد راينا انّ البنيوية نشات استجابة لرغبة منهجية علمية خالصة ، لاترتيباً على مذهب فلسفي ـ صحيح انّ لهذه النزعة تاويلاً او معنى فلسفياً ، الا انه تاويل لاحق على العلم ، شانها في ذلك شان «النسبية» التي قد تفسّر فلسفياً ، لكنّ من العبث رد النسبية الى مجرد اصول او جذور فلسفية ، والشيء الآخر هو إقران البنيوية بالكانتية ، فقد بقيت الحلقات الفلسفية تتداول الكانتية طوال سنوات ، لكنها لم تستطع ان تثمر بنيوية واحدة خالصة ، اللهم الا بنيوية كاسيرر في المانيا التي تلاقحت فيها الكانتية الجديدة مع العلوم الحديثة ، إذن لابدّ لنا من التمييز بين «الجذور» ـ وقد كانت البنيوية امتداداً لجذور علمية ـ وبين المعنى الفلسفي او التاويل .

يتفق البنيويون تقريباً على وصف البنية بانها نموذج إجرائي ، ولتناول المعنى الفلسفي للبنية لابدّ لنا من تناول المعنى الفلسفي للنموذج البنيوي ، والمعنى الفلسفي للاجراء البنيوي .

النموذج البنيوي هو النموذج اللغوي.. والفكر اللغوي هو فكر متعال في الأساس ، النماذج اللغوية موجودة باعتبار ان كل نص هو محاولة للامساك بظلالها وآثارها ، ولكنها غير موجودة بتشخصاتها.. وجودها اذن وجود وهمي متعال ، لا بذاتها ، بل بالتشخصات التي تستمد وجودها منها.. النماذج اللغوية حاضرة في كل نص طالما انّ هذا النص يتشكل داخل لغة معينة وياخذ نفسه باتباع معاييرها ، ولكنها في الوقت نفسه غير موجودة فيه عياناً ، طالما اننا في اي بحث لانعثر إلا على النص العيني ، ويمكن ان نوضح ذلك بالاستشهاد بالاوزان الصرفية مثل (فعل ـ يفعل ـ فاعل ـ مفعول .. الخ) هذه الاوزان محض افتراض لاحضور له إلا بتطبيقاته الفعلية ، لكنه افتراض تستمد الكلمات الحقيقية وجودها الفعلي منه . يمكن لنا ان نستشهد هنا بنظام العروض ايضاً ، اذ ليست هناك حقائق فعلية من نوع : (متفاعلن ـ متفاعلن ـ متفاعلن) ، بل مجرّد نماذج فرضية تدخل في كل نص من بحر الكامل بحيث انّ بحر الكامل يحقق كيانه بها .

امّا من حيث الاجراء فانّ التمييز الذي تقيمه البنيويّة بين التزامن والتعاقب ليس مجرّد فاصل بين حدث يجري في سياق لازمن له ، او حدث مكثف في اللحظة الراهنة ، وحدث في سياق ترتيبي زمني ، فالتزامن يعني :

اولاً ، تعطيل الممكنات التي تختبىء في لحم الشيء ، والاكتفاء بلحظة السكون الحيادي حيث تستدعي الآن الـ «هنا» .

ثانياً : تحويل الحركة الى تعاقب من السكونات ، لان التقاطع الذي تضعه البنيوية بين التزامن والتعاقب يقوم على اساس القيام باحدهما دون الآخر ، وكما في قانون اللاتحدد عند هايزنبرغ الذي قال اننا اما ان نعرف سرعة الفوتون او نعرف موضعه ، ولايمكن ان نعرف الاثنين معاً ، فكذلك البنيوية حيث يجد الباحث نفسه ملزماً بالاختيار التبادلي فاما ان يدرس موضوعه تزامنياً او تعاقبياً ، ولايمكن الامساك بهما معاً في يدٍ واحدة .

ثالثاً : اذا كان التعاقب يعني وجود ذات شاهدة على

مجرى التغيير والانتقال بالظاهرة من حال الى حال ، بل قد تتدخل الذات في هذا الانتقال ، فانّ التزامن هو منطق تغييب الذات ، او هو بعبارة ادق ، منطق المقولات المتعالية بلا ذات ، او منطق المؤسسة الاجتماعية التي تخلق نظامها دون ان تحيل الى ذات . وسيتناول النقد الفلسفي للبنيوية هذه النقاط بالتفصيل .

* * *

يمكن لنا ان نحصر النقد الفلسفي للبنيوية بثلاثة تيارات رئيسية : النقد الوجودي ، والنقد التاريخي ، والنقد التفكيكي (او الظاهرياتي) .

يعتقد النقد الوجودي ، ممثلاً بسارتر ، انّ الانثروبولوجيا البنيوية تتخذ من الانسان ـ وهوذات ـ موضوعاً لها ، اي انّ المعنيين بدراسة الظواهر الانثروبولوجية ، الذين هم ذوات وعلماء سلالات بشرية ، يتخذون من الذوات الانسانية مواضيع لدراستهم ، وهو يعتقد انّ على الانثروبولوجيا ان تدرس شيئاً ما في الانسان ، ليس هو الانسان الشامل ، وهو في الوقت نفسه انعكاس موضوعي بحت له ، وهذا مايسمّيه «الممارسة الهامدة» ، وهو ما سيتولى غارودي شرحه فيما بعد باسم «التوسط» . يقول سارتر : «اننا نلاحظ انّ البنى ، اذا طرحت في ذاتها ، كما يفعل بعض البنيويين ، هي تركيبات زائفة . وفي الواقع لايستطيع ايّ شيء ان يعطيها الوحدة البنيوية ان لم تكن الممارسة الموحدة التي تثبت تلك البنى وتصونها ، ولامجال للشك في انّ البنية تترتب عليها مسالك ، لكنّ المزعج في المذهب البنيوي الجذري ـ حيث للتاريخ مظاهر خارجية وعدم لزوم بالنسبة الى هذا النظيم المتبنين او ذاك ـ هو انه يضرب صفحاً عن الوجه المقابل الجدلي ، ولايقرّ بانّ التاريخ ينتج بدوره البنى ، والواقع انّ البنية تصنع الانسان بقدر ما ان التاريخ ـ اي الممارسة السيرورية هنا ـ يصنع التاريخ ... انّ الدراسة البنيوية اذن لحظة من انثروبولوجيا يفترض فيها ان تكون تاريخية وبنيوية معاً ، وعلى هذا المستوى تنطرح من جديد المسالة الفلسفية : مسالة التشميل في كل ، فالفاعل يعود ذاتاً موضوعياً لانّه يغرق ويتلاشى في هذا الفعل ويُفلتُ في الوقت نفسه بممارسته بالذات مما فعله»[٢٣] .

وقد أوضح شتراوس في رده على سارتر بانّ التاريخ عنده يتحوّل الى أسطورة ، ويترتب على ذلك ان «سارتر بات اسير الكوجيتو Cogito الخاص به ، امّا كوجيتو ديكارت فكان يسمح بمقاربة الكلي والعالمي ، ولكن شرط ان يبقى نفسياً وفردياً ، ولم يفعل سارتر عندما اضفى طابعاً اجتماعياً على الكوجيتو سوى الانتقال من سجن الى سجن آخر ، اي انه جعل من الجماعة والعصر إطاراً لازمنياً للذات الفردية» . ولايتورع شتراوس عن قياس «الممارسة الهامدة» عند سارتر بالارواحية عند احد «متوحشي» ماليزيا ، حيث لكليهما صفة الاسطورة ، وفي رايه ان ديكارت في الكوجيتو بتر الانسان عن المجتمع لإرساء قوانين الفيزياء ، «امّا سارتر ، الذي يدعي تاسيس الانثروبولوجيا فقد بتر مجتمعه عن المجتمعات الاخرى ، وقد تاه هذا «الكوجيتو» الذي تقوقع في الذرائعية وانعزل في الفردية في غياهب علم النفس الاجتماعي»[٢٤] .

في الناحية الاخرى كان الفكر التاريخي يواصل انتقاده البنيوية ويدافع ضدّ مايسميه «موت الانسان» في البنيوية . ويعتقد غارودي انّ البنيوية كايديولوجيا هي تلك التي يخيل إليها انّ من حقها ان تقول في خاتمة المطاف بـ «موت الانسان» او بـ «اللاانسانية النظرية» ، مع انّ هذه نقطة انطلاقها لا نقطة وصولها ، وما ذلك باستنتاج ، وانما هو مسلمة اولية ، وانطلاقاً من مسلمة كهذه لايمكن الوصول الاّ الى نزعة كانطية بلا نقد وبلا ذات» ، وباسترداد التهم التي يسجلها بول ريكور على البنيوية يقول غارودي «اذا كان من المشروع تماماً دراسة الانظمة اللغويّة وانظمة الصنائع والمؤسسات والمعتقدات بحد ذاتها ، وبصرف النظر مؤقتاً عن مشروطيتها وتاريخها ، فانّه من غير المشروع استبدال دراسة الممارسة الانسانية في مجملها وفي تطورها بدراسة النتائج المتموضعة لهذه الممارسة الانسانية ، وان تكن النتائج الموضوعية والمتبنينة لهذه الدراسة تمثل آناً ضرورياً ، ولكنه محض آن واحد، كما يشير سيباغ : «ان الانسان هو منتج كل ما هو إنساني .. والبشر هم الذين يخلقون اللغات والأساطير والاديان والمجتمعات» ، ولولا ذلك لانتهينا الى تصور مستلب للبنية ، فبدلاً من ان نرى فيها «نموذجاً» علمياً بناه الانسان ، سنمنحها قواماً انطولوجياً»[٢٥] .

ولعلّ افضل ردّ على اتهام البنيوية بتجاهل النزعة الانسانية هو ردّ بياجيه الذي يرى انه «اتهام مبني على سوء فهم لمعنى النزعة الانسانية ، ذلك لأنّ موجهي هذه التهمة يعرّفون الذات الانسانية على طريقتهم الخاصة ، ثم ينعون

على البنائية انها تهدم هذا الذي يرون انه هو تلك الذات ، وحقيقة الامر ، في راي بياجيه ، هي انّ البنائية تفرق بين «الذات الفردية» التي لاتتخذها البنائية موضوعاً للبحث على الاطلاق ، وبين «الذات المعرفية» اي تلك النواة المعرفية التي تشترك فيها الذوات الفردية كلها على مستوى واحد»[٢٦] . ويمكن النظر الى موضوعة «موت المؤلف» عند ميشال فوكو في هذا الضوء ، حيث يحرص فوكو على التمييز بين المؤلف بوصفه «الشخص الذي ينطق نصاً ويكتبه» ، وبين المؤلف «كمبدأ لتجميع الخطابات وكاصل ووحدة لدلالاتها وبؤرة لتماسكها» ، ويؤكد فوكو : «انّ من العبث ان ننكر وجود الكاتب او المبدع»[٢٧] ، ولهذا فهو يقيم فرقاً بين الذات الفردية للمؤلف التي يقول انّ من العبث نكرانها ، وبين الذات المعرفية للمؤلف التي يتولى ردها الى لعبة من الفروق والتمايزات .

ومثلما ينتقد غارودي البنيوية واصفاً البنية بانها مسلمة اولية ونقطة بداية لانقطة انتهاء ، يرى ديريدا والتفكيكيون معه ، انّ البنيوية محكومة بالغائية ، وانها «تعتاش على الاختلاف بين أمنيتها ومتحققها ، وسواء اتعلق الأمر بالبيولوجيا أم بعلم اللغة ام الأدب ، كيف يمكن تصور كلية منظمة دون الانطلاق من غايتها ؟ أو من افتراض غايتها على الأقل ؟ واذا لم يكن المعنى ذا معنى إلا داخل كلية ، فكيف تراه ينبثق اذا لم تتجه الكلية الى غاية تنتهي عندها ، وبقصدية لاتكون بالضرورة والأساس قصدية وعي ؟ واذا كانت هناك بنى فهي ممكنة انطلاقاً من هذه البنية الأساسية التي تفتتح بها الكلية ، وتفيض بها عن نفسها ، لتتخذ معناها في استعجال غاية نهائية يجب ان نفهمها تحت شكلها الاكثر لاتحدداً ولا تعيناً»[٢٨] . ولاتنجو البنيوية في رأي ديريدا من ميتافيزيقا الحضور التي تشكل الحجر الأساس في نقد ديريدا للعقل الاوربي ، لأنّ البنيوية حين تبدأ من البنية تفترض سلفاً نوعاً من التزامن اللاهوتي الذي يستنجد بسرمدية الكتاب كما يراه الله ، ولهذا يعنى ديريدا بتمزيق البنية وتفكيكها ، فليست ثمة بنية او مركز ، انّ المركز عنده خارج النص (اي نص) وداخله ، انه اللعبة المتواصلة بين المركز واللامركز[٢٩] .

* * *

هل اكتملت الصورة الآن ؟

هل يكفي ماعرضته عن البنيوية ؟

اشعر انّ بنا حاجة الى ملاحقة السؤال ، الى سحبه قليلاً حيث اهتمامنا ، الى إسقاط بعض الضوء على علاقة البنيوية بالنقد العربي .

لقد ولدت البنيوية في اوربّا ، وهي نتاج اوربي طبيعي سرعان ما انتقلت عدواه الى الأدب العربي حتى صار موضع سؤال كبير وحوار لاينقطع . فمتى عرف العرب البنيوية ؟ وكيف عرفوها ؟

ليس صحيحاً مايقال من ان العرب لم يكتشفوا البنيوية إلّا في السبعينات ، اي بعد افول النجم البنيوي ودخوله في أرذل العمر ، فقد عرف العرب افكاراً بنيوية كثيرة وتفاعلوا معها قبل ذلك بكثير ، وعلى وجه الدقة منذ الخمسينات ، الا انّ هذه الافكار لم تستطع ان تتلاقح ، فمثلاً لايمكن إغفال جهود الدكتور علي عبد الواحد وافي في كتابيه عن «علم اللغة» (١٩٤٠) واللغة والمجتمع ، ولايمكن إغفال كتاب «مناهج البحث في اللغة» (١٩٥٥) للدكتور تمام حسان ، او كتب الدكتور ابراهيم انيس ، الذين عرضوا لأفكار دي سوسير وسابير وبلومفيلد وغيرهم ، غير انّ هذه الكتب بقيت بمعزل عن التاثير في النقد الأدبي ، لأنها أظهرت في الأساس اهتماماً لغوياً خالصاً ظلّ حكراً على اللغويين ، كما لايمكن إغفال الكتب الاجتماعية والانثروبولوجية الاخرى مثل كتاب كلايد كلوكهون «الانسان في المرآة» الذي صدر في بغداد سنة ١٩٦٤ بترجمة د . شاكر مصطفى سليم . صحيح انّ هذه الكتب لم تكن بنيوية تماماً ، فاعمال تمام حسان وابراهيم انيس متاثرة بالمدرسة البريطانية التي يتزعمها فيرث ، إلا ان آثار البنيوية واضحة فيها ، واذا كان النقد العربي قد بقي بمعزل عن هذه الاعمال ، فلأن تلاقح العلوم لم يكن سهلاً ، بل لم يخطر ببال احد من هؤلاء الكتاب وقتئذٍ ان يدفع بالنماذج اللغوية التي يؤسسها الى النقد او الى غيره ، ولهذا فقد بقيت في برزخ آخر غير النقد ، بل قد يصح القول انّ اتجاه مابعد البنيوية الذي مثلته مجلة «شعر» استفاد منها واستثمرها .

وفي سنة ١٩٦٦ نشر الناقد المصري محمود امين العالم ثلاث مقالات عن الهيكلية ـ كما كان يسميها ـ في مجلة «المصور» ، نوّه فيها باعمال شتراوس وبريمون والحوار الخصب بين بارت وبيكار ، غير ان احداً لم ينتبه الى هذه المقالات ، وقد أعاد نشرها في كتابه «البحث عن اوربا» ، كما قدم لدراسته «ثلاثية الرفض والهزيمة» بمقدمة طويلة ذكر

فيها ، بما يشبه العتاب ، انه من اوائل من نوّهوا بالبنيوية دون ان يجد تنويههم أيّ صدى .

في السبعينات انفتحت شهية العرب على البنيـوية ، فترجمت اعمال تعرف بالبنيوية مثل : البنيوية لجان بياجيه (١٩٧١) ، والبنيوية لاوزياس (١٩٧٢) وقد ضمّ مقالات بول ريكور في نقد البنيوية ، وفلسفة موت الانسان لغارودي (١٩٧٩) ، كما وضعت اعمال عربية اخرى مثل : مشكلة البنية للدكتور زكريا ابراهيم (١٩٧٦) ، والبنائية للدكتور عبد السلام المسدي (١٩٧٧) ، وجدلية الخفاء والتجلي للدكتور صلاح فضل (١٩٧٧) ، والاسلوب والاسلوبية للدكتور كمال أبو ديب (١٩٧٩) ، وفي اواخر السبعينات واوائل الثمانينات تبنت البنيوية بعض المجلات مثل : الفكر العربي المعاصر ، وفصول ، والمهد ، وآفاق ، وغيرها . لااريد هنا ان اقدم ثبتاً تاريخياً للكتب البنيوية ، بل اريد ان اذكر بأنّ مصادر تعرف العرب على البنيـوية لم تكن كتبـاً «بنيوية» بل كانت كتبـاً «عن البنيويـة» ، اللهم الا كتاب شتراوس «الانثروبولوجيا البنيوية» الذي صدرت ترجمته العربية سنة ١٩٧٧ .

لو تاملنا في خارطة النقد العربي في فترة ماقبل ظهور البنيوية لوجدنا عـدداً من التيارات النقدية مثـل : النقد التاريخي عند احسان عباس ، والنقـد الايديـولوجي عند لويس عوض ومحمود أمين العالم وغـالي شكري ، والنقـد النفسي عند عز الدين اسماعيل ومحمد النويهي . وفي كل هذه التيارات نجد انّ تجربة مجلة «شعر» لايمكن تصنيفها الا ضمن تيار النقد الجديد ، فقد كانت رغبة «شعر» أقرب الى ان تكون تفكيكاً ارتدى لبوساً صوفية حيناً ، وايديولوجية ، او شكـلانية ، او تبشيـرية احيـاناً اخـرى ، لكنها في جميع الاحوال كانت تؤدي وظيفة اقرب الى الوظيفة التي ادتها مجلة «تل كل» عند جماعة التفكيكيين الفـرنسيين . وبـين الاسمـاء الكثيرة التي احتضنتهـا مجلة شعـر يبـرز اسم ادونيس بوصفه الممثل الاشهر لهذه الجماعة ، ويمكنني هنا ان اقول بأنّ تجربته كـانت اكثر التجـارب شبهاً بديـريدا ، فديريدا ينتقد الفكـر الغربي بـوصفه فكـراً متمركـزاً حول المنطق ، وادونيس ياخذ على الفكر العربي تمركزه حـول الوحي . ديريدا يدين التمركـز حول الصـوت ، وأدونيس يدين الشفاهية . ديريدا وادونيس يشتركـان بالدعـوة الى اللامركز والتعدد وعلم الكتابة .. الخ ، بل انني لأجد تماثلاً في المصطلح أيضـاً ، فمـا يسميه ديـريدا التخـريب يسميه ادونيس الخلخلة والتفجـير ، طبعـاً لقـد كـانت لادونيس مصادره المغايرة لمصادر ديريدا ، ولكن وظيفتهما واحدة ، هي دعوة كليهما الى تاسيس اخلاق للكتابة لاتُستمـد من اللغة المنطوقة بل من الكتابة ذاتهـا ، ورغم ثقل التجـربة الأدونيسية وحجمها فقد وقع ادونيس في مصـايد البـلاغة الشعرية ، فهو مثلاً لايتورع عن ان يسمي الناقد النقد ، او ان يعتبر الأشعرية العقل العربي .. الخ ، وهو ماسينتقده ديريدا بـاسم اللعبة البـلاغية . هـذا التماثـل - ولا أقول التطابق - بين التجربتين يؤدي بنا الى نتيجـة مفادهـا انّ النقد العربي عرف التطور مقلوباً ، اعني انه مـرّ بمرحلة مابعد البنيوية قبل ان يمرّ بالبنيوية ذاتها ، وطبيعي فانّ هذا المرور الى مابعد البنيوية دفعة واحدة سيؤدي شعورياً اولا شعورياً الى مصادرة البنيوية . لاادعي هنا ان البنيوية ضرورة معرفية لابدّ ان يمرّ بها الفكر ، ولكنني أقول انّ لقاء النقد العربي بمرحلة مابعد البنيوية قد سـدّ امامـه بعض النوافذ لمعرفة البنيوية معرفة مباشرة ، ونحن نتذكر ان أهمّ المآخذ التي سُجلت على جماعة شعر كانت تتعلق باستعاراتهم عمراً ثقافياً لايناسب العمـر الثقافي العـربي ، بل ان شعـر نفسها صرحت في آخر اعدادها انها اصطدمت بجدار اللغة .

وفي هذا الوسط ظهـرت المحاولات الاولى للبنيـوية ، وترى د . يمنى العيد «انّ هذه المحاولات مازالت محدودة جداً ومتواضعة جداً ، ولكنها برغم ذلك متحفزة وطموحة ، وهي في وضعها هذا لاتخلو من التعثر الذي يظهر في ضياع هدفها احياناً ، اي في عدم وضوح ماتتوخاه : هل تريد هذه المحاولات ان تحقق معرفة علمية بالنص الأدبي العربي ؟ ام انها مجرد مواكبة لحركة تطور النقد ؟» ، وتردّ يمنى العيد اسبـاب التعثـر والتـردد فيهـا الى انّ «النقـاد يمـارسـون محـاولاتهم مصحـوبـين بهمـين : الهم الاول : انّ هـذه المحاولات تنطلق من النص العربي في خصوصيته اللغوية وفي ضوء ارتباطه بواقع ثقافي ادبي معين .. الامر الذي يدعو الى ضرورة تملك المناهج النقدية تملكاً علمياً واعياً ، ومثل هذا التملك يشترط في جانب من جوانبـه الرئيسية معـرفة بـالاسـاس او الاسس الفكـريـة التي تنهض عليهـا هـذه الجوانب ، اضافة الى العلوم والتقنيات التي تستلزمهـا ، وهو تملك ليس بالسهولة التي نتصور . الهم الثاني : انها محاولات لتملك مناهـج مازالت هي نفسهـا تطرح عـلامات

استفهام على بعض أسسها احياناً وعلى وظيفتها احياناً أخرى ، فهذه المناهج مازالت بدورها محاولات رغم الخطوات الكبرى والهامة التي خطتها ، وهذا مايضع نقدنا الحديث المستفيد من هذه المناهج موضع القلق والاضطراب الدائمين ، ويفرض عليه العمل لتاسيس فكر علمي يستحيل ان يتحقق مقتصراً على ميدان من الميادين ، بل لابدّ من تحقيقه ككل وفي مختلف الميادين وخاصة ماكان منها متصلاً بالنقد الادبي كعلوم اللسانيات من فنولوجيا وتركيب ودلالة»[٣٠] .

إذا جمعنا همّ البنيويين الى همّ نقادهم اتضحت الصورة اكثر ، فلم تكن الاذرع مفتوحة دائماً للبنيوية ، ومن هنا كان جهدهم مزدوجاً ، لانه بحث عن نموذج لغوي ينقل من علم يحبو من ناحية وترسيخ للبنيوية في الحقل الأدبي من ناحية اخرى ، وطبيعي ان يقابل هذا الجهد بانتقادات شتى ارى من الضروري الاشارة الى نقطتين في معرض الحديث عنها :

الاولى : هي اننا ـ كما راينا ـ عرفنا نقد البنيوية قبل ان نعرف البنيوية ، ونظرة تاريخية على الببلوغرافيا البنيوية في المكتبة العربية تكشف انّ ترجمة البنيوية لجان بياجيه او دفاع عن المثقفين لسارتر أو انتقادات بول ريكور أسبق من ترجمة نسق الخطاب لفوكو اودرس السيميولوجيا لبارت ، هذا السبق لم يكن تعريفاً بالبنيوية بل كان حكماً عليها وانتقاداً لها ، ولهذا فقد قرانا البنيوية في ضوء أحكام سارتر او غارودي اوبياجيه حسب القرابة الفكرية التي تربط كلّ باحث بأي من هؤلاء .

الثانية : هي انّ نقدنا للبنيوية يتسم بسهولة الانتقال من مستوى معرفي الى مستوى معرفي آخر ، كأن ينتقل مثلاً من النقد ـ وليس للبنيوية صورة أخرى غير النقد عندنا ـ الى الفلسفة ، وبهذا فهو لا يتمكن من استخدام الجهاز المفاهيمي الذي تتحرك فيه البنيوية ، ونحن نعرف انّ البنيوية استطاعت ان تقيم حقلاً نظرياً وعلمياً لايمكن تجاهله ، وابرزت مجموعة من الاشكاليات التي تشكل إضافة نوعية للتاريخ الثقافي ، وكان حرياً بالنقد العربي ان يتناول هذه الاشكاليات من الداخل بوصفها حقولاً متميزة وليس مجرّد إسقاطات فلسفية ، من ذلك مثلاً الانتقال المستمر من الذات المعرفية الى الذات الفردية في قضية موت المؤلف عند فوكو أو بارت ، وهذا ماجعل النقد العربي للبنيوية يتحرك داخل إطار او حقل معرفي آخر ، وبجهاز مفاهيمي مختلف ، وبالتالي ماحوّل اكثر الانتقادات من نقد الى دفاع .. دفاع عن الافكار السلفية او الايديولوجية اوغير ذلك .

* * *

والآن هل اكتملت الصورة ؟

لم تكتمل بالتاكيد ، فثمة جوانب كثيرة لم اتناولها في البنيوية ، وكما قلت في اول هذه الكلمة لم أرد ان اكون مع البنيوية او ضدها ، أردت فقط ان أبدأ من منطق السؤال والاستفهام .

الإشارات

1 — Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Routledge and Kegan Paul, 1977. P. 3.

(٢) اميل بنفنيست ، البنية في اللسانيات ، تعريب : حنون مبارك ، مجلة دراسات أدبية ولسانية ، المغرب ٢/ ١٩٨٦ ، ص ١٣١ .

3 — Jonthan Culler, Structuralist Poetics, P. 4.

4 — Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics, P. 16.

(انظر الترجمة العربية ص ٣٤ ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥)

(٥) رولان بارت : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العال ، دار توبقال ، المغرب ، ١٩٨٦ ، ص ١٣ .

(٦) نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب ، ١٩٨٢ ، ص ١٠٢ .

7 — Edward Sapir, Language: An Introduction to the study of Speech, London, 1970.

.8 — Giulio Lepschy, A Survey of Structural Linguistics, Faber and Faber, 1972, P. 80

.9 —Edward Sapir, Culture, Language and Personality, University of California Press, 1956, P. 69.

(انظر الترجمة العربية في : اللغة علماً ، ترجمة سعيد الغانمي ص ٨١) .

(١٠) جان ماري اوزياس : البنيوية ، ترجمة ميخائيل مخول ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ٤٥ .

11 — Giulio Lepschy, Structural Linguistics, P. 85.

(١٢) د . عبده الراجحي : النحو العربي والدرس الحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ٣٩ .

(١٣) د . محمد الحناش : البنيوية في اللسانيات ، دار النشر المغربية ، ١٩٨٥ .

(١٤) د . نهاد الموسى : نظرية النحو العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٣٤ .

15 — Frank Palmer, Grammar, Penguin books, 1978, P. 127.

(١٦) كلود ليفي شتراوس ، الانثروبولوجيا البنيوية ، ترجمة : د . مصطفى صالح ، دمشق ١٩٧٧ ، ص ٢٤٩ .

17 — Richard Kearney, Modern Movements in European Philosophy, Manchester University Press, 1986. P. 260.

18 — Robert Scholes, Structuralism in Literature, Yale University Press, 1974, p. 2.

(١٩) بول ريكور : البنية والتفسيرية (في كتاب اوزياس البنيوية ص ٢٥٣) .

(٢٠) شتراوس يرد على بعض الأسئلة (الكتاب نفسه ص ٢٧٢) .

(٢١) د . فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية ، حوليات كلية الآداب - الكويت ١٩٨٠ ، ص ٨ .

(٢٢) المصدر نفسه ص ٨ .

(٢٣) جان بول سارتر : دفاع عن المثقفين ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٢٦١ .

(٢٤) كلود ليفي شتراوس : الفكر البري ، ترجمة : د . نظير جاهل ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٤ ص ٢٩٨ .

(٢٥) روجيه غارودي ، البنيوية فلسفة موت الانسان ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٨ .

(٢٦) د . فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية ص ٥٨ .

(٢٧) ميشيل فوكو : نظام الخطاب وارادة المعرفة ، ترجمة احمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العال ، دار النشر المغربية ١٩٨٥ ، ص ١٩. وايضاً : ميشال فوكو : ماالمؤلف ، ندوة ادارها : جال فال ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ١٩٨٠ العدد (٦ - ٧) ، ص ٥٦ .

28 — Jacques Derrida, Writing and Difference, The University of Chicago Press, 1978, P. 26.

(ولهذا الفصل ترجمة عربية عن الفرنسية قام بها : كاظم جهاد ، مجلة الكرمل ، العدد : ١٧ ١٩٨٥ ، ص ٦٣ - ٨٧) .

29 — Ibid., P. 279.

ولهذا الفصل ترجمة انكليزية اخرى منشورة في كتاب :

Structuralist Controversy, The Johns Hopkins Press, 1972, P. 249.

(٣٠) يمنى العيد : في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ١٢١ .

سوريا
الثقافة_مدحت عكاش
العدد رقم 12
1 ديسمبر 1978

البنيوية تعريف... وتطبيق

فاروق هاشم

ليست البنيوية وليدة اليوم ، وان كانت تأخذ الكثير من الاهتمام في الوقت الحاضر، نظرا لتشعب مباحثها وتنوع شروحها • ومع ذلك ، فانها لم تكتسب مقومات الفلسفة المتكاملة بعد ، كما هي الحال بالنسبة للنظريات والايديولوجيات المعروفة على نطاق واسع ، مثل الماركسية والفرويدية ••• الخ • أي أن مايطلق على البنيوية اليوم لايمكن أن يكون مذهبا فلسفيا ، فهذا لم يتشكل بعد، أو لم تظهر الخواص الاساسية التي تمنحه هذا اللقب• وبالامكان، كما يفعل كثيرون حتى في الغرب ، أن نطلق على البنيوية اسم المنهج ، أو **المناهج البنيوية** • وصيغة الجمع قد تكون أكثر دلالة من الاسم الاول اذا أخذنا بالحسبان المجالات المتعددة التي أخذت البنيوية تغزوها : مثل **علم اللغة** وعلم **الانتربولوجيا** وعلم **التحليل النفسي** و**التاريخ الثقافي** وكذلك في مجالات التربية **والتعليم والفنون** و **والنشاطات الادبية** وعلى الاخص **النقد الادبي** • ويغامر آخرون ويعتبرون **البنيوية** وكأنها شرح لكافة الاصعدة والنشاطات البشرية •**فهي تتدخل في كل شيء** ، كما رأينا من مشاركتها في ميدان **الثقافة الانسانية** ككل ، وان كانت **تعارض الفلسفات** الاخرى ، والتي كانت تهتم بالذات وبالانسان وطالما مجدت هذين العنصرين •••

ولكن ، ماهي « البنيوية » بالضبط ؟ انها الترجمة العربية الاقرب دقة للفظ الافرنسي وهو Le Stnuctura Lism

وهنا يحدث **الالتباس** •فبعض الكتاب والمترجمين عندنا يحلو لهم التلاعب في هذه التسمية ، أو يجدون لها صيغ تحاول الاقتراب من التسمية الاصلية • فهناك تسمية « **البنيانية** » و« **البنائية** » وحتى الكاتب والمثقف الكبير « **محمود أمين العالم** » لايوافق في كتابه « **البحث عن أوروبا** » على تسمية العرب لهذا الاتجاه باسم البنيوية، بل يطلق اسم «**الهيكلية**» عليها ! ويعدد القائمين على شرحها وتنظيرها والداعين لها ويعتمد على رولان بارت بقوله : **انها ليست مدرسة وليست حركة ••• بل هي نشاط فكري يعكف على العمل الادبي أو أي تعبير انساني آخر وقد استبدلت كلمة « لماذا » بكلمة « كيف » فمثلا : ليس المهم رسالة الكاتب فيما يكتب وانما المهم « كيف » يكتب • فالاهتمام ليس بحقيقة العمل الادبي وانما الاهتمام بتركيب هذه الحقيقة وبشكل بنائها** •

ان كلمة Structure لها عدة معان ، وان كانت متقاربة ، فهي تعني **بالافرنسية هيئة البنيان** ، وبالنسبة للجسم البشري « **البنية أو الخلية** » **ومن الناحية المعنوية « ترتيب ، تركيب ، نظام »** ومن هنا ترافقها كلمة النسق أو الانساق لدى التكلم عنها بالعربية • وهي في الاصل مشتقه من الفعل اللاتيني Struore الذي يعني « يبني » يشيد • وهناك تعريف جامع أورده لالاند في معجمه الفلسفي، وهو يتحدث عن البنية : « **ان البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة ، يتوقف كل منها على ماعداه ولا يمكنه أن يكون ماهو الا بفضل علاقته بما عداه** » • (۱)

●● البنوية .. تعريف وتطبيق

« ١ »

أما كلود **ليفي شتراوس** ولعله أول من ابتدع هذه التسمية، فيعرفها بقوله ان البنية «**تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الاخرى ...** » وان البنية « **... لاتملك مضمونا متمايزا وانما هي نفسها المضمون ، مدرجـا داخل تنظيم منطقي منظور اليه باعتباره خاصة للواقع » «٢»**

فهو بهذا يزيد اللبس الذي قد يظهر عندما يخلط المرء بين البنيوية والصياغة الصورية .

وقد بدأت « البنيوية » تتربع على عرش النقاشات الدائرة حول العلوم والفلسفة وبقية النشاطات الانسانية منذ الستينات ، بل ويحدد الدكتور زكريا ابراهيم في كتابه الهام الذي كتبه في الربـاط ، المغرب ، ١٩٧٦ ، بعنوان **« مشكلة البنية » أو « أضواء على البنيوية » «٣»** أن البنية صاحبة الجلالة ، **سيدة العلم والفلسفة** رقم واحد ، بلا منازع ، ابتداء من سنة ١٩٦٦ حتى اليوم ، وربما في المستقبل القريب أو البعيد أيضا !

وقد سبقه أحد الكتاب في مصر ، وهو ابراهيم ناصر ، وذكر في مجلة الهلال القاهرية ، في عددين متتالين، «٤» وقد وقد بين المقال الاول ، الـذي أعطاه اسم « **البنيانيـة** » **مخاطرة فكرية جديدة** .» ويعترف في نهاية المقال بأننا لانزال **نجهل** عنها الكثير ، الا أنه يقدم تعاريف شاملة لابأس بها بين في المقـال الاول ، الـذي أعطاه اسم « **البنيانيـة :** مثل : « **ان هذا المنهج ينطلق من افتراض علمي بسيط هو أن لكل شيء في الوجود ـ بناء ـ أو ـ بنية ـ ، وأن هـذا البناء أو هـذه البنيـة يتكون من اجزاء لهـا مواقـع محـددة وبينها عـلاقـات ، تضـامن أو تنـافر أو تباين أو تعارض أو تناقض ، وان دراسة هذه الاجزاء في ذاتها وفي علاقاتها المتبادلة يوفر معرفة صحيحة ووفيرة عن وظيفتها ، وبالتالي يحقق تفسيرها تاريخا واجتماعيـا ، ويجعل من الممكن تفسيرها باعادة ترتيب علاقاتها وباعادة صياغة وظيفتها .** »

هذا ويمكن تطبيق هذا المنهج في دراسة شخصيـة عظيمة من زاوية بنيانها أو « **بنيتها** » وكذلك الامر صحيح أيضا عندما ندرس أي عضو فسيولوجي أو جهاز عضوي أو مجتمع ، أو ثقافة أو بلورة أو خلية ، أو ذرة ، أو آلة .

وفي المقال الثاني ، بعنوان « **هـل يموت الانسـان ؟ العلاقة بين الماركسية والبنيانية** » **يتابع** ابراهيم عامر تفسير المنهج الذي استقطب على اهتمام الكثيرين منـذ الستينات وتزداد اهميته يوما بعد يوم. وفيه يظهر التحديد بانه وفقا للبنيوية فان العنصر الاساسي ليس الوجود، وانما «**العلاقة**» فالعلاقة طبقا لهذا المنهج لها **أولوية على الوجود** . وأولوية الكل على الاجزاء . فالعنصر أو الوحدة أو الجزء لا معنى له ولا دافع له الا بفضل شبكة العلاقات التي له ... وكذلك فان العناصر والوحدات والاجزاء لايمكـن تعريفهـا الا بعلاقاتها .

وعلى هذا الاساس يمكن انكار ذاتية الانسـان ، أو على الاقل انكار أنه سيد الكون ! وسنذكر **بعد قليل هذه** الفكرة لدى معرفة آراء « **ميشيل فوكوه** » ، الذي يحزم بان الانسان لا يمثل ألبتة أقدم ولا أدوم مشكلـة طرحت على المعرفة البشرية ... وان الانسان ، كما يدل علم الآثار ، يرجع الى عهد حديث ، وأنه قد يصل ـ في مستقبل قريب ـ الى نهايته المحتومة !

وليست البنية أو الانساق كلاما يلقى على عواهنه . فقد حدد أحد أقطاب هذه المدرسـة ، وهو عـالم النفس السويسري « جان بياجيه » «٥» تعريفا للنسق والذي هـو بنية : « **ان البنية نسق من التحولات له قوانينه الخاصـة باعتباره نسقا في مقابل الخصائص المميزة للعناصر** » .

ولكل بنية خصائص ثلاث :

١ ـ الكلمة : La totalite بمعنى أن البنيـة تتشكل من عناصر ولكن هذه العناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة .

٢ ـ التحولات Trrnsformotinc وهي بمعنى أن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتيه تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق. ويقرر **بياجيه** باننا اذا اعتبرنا أن ميزة الكليات (الجمـلات) البنائيـة تتمسك بقوانين تركيبها تكون عندئذ بناءة **بطبيعتها ، أي** تخضع لقوانينها الداخلية دون التوقف على أية عوامـل خارجية .

٣ ـ الضبط الذاتي Lautoreglage وهـذه الميزة الاساسية الثالثة للبنيات هي انها تستطيع ان تضبط نفسها. وهذا الضبط الذاتي يؤدي الى الحفاظ عليها ، والى نوع من الانغلاق وهذا يعني أن التحولات اللازمة لبنية معينـة لاتؤدي الى خارج حدودها ولكنها لاتولد الا عناصر تنتمي دائما الى البنية وتحافظ على قوانينها .

لعلنا أطلنافي التعريف بالبنيوية وأقوال أشهر القائمين على شرحها وتنظيرها أو الترويج لها والتبشير بها .

وقد بقيت الفكرة الثانية في البحث ، أو الوجه الاخر للصورة ... ألا وهي تطبيق البنيوية في المجـالات التي اقترنت . باسمها .

وأولى هذه التطبيقات ماحدث في **اللغة والنقدوالادب.** وبالنسبة للنقد ، يرتبط هذا التيار بما يعرف في فرنسا اليوم باسم « **النقد الجديد** » على غرار الطريقة التي نعرف بها « **الرواية الجديدة** » و « **المسرح الجديد** » وهناك مبدأ مشترك يلتزم به النقاد الجدد وهو : الوحدة ، الشمـول ، التماسك . «٦»

وقد يقال عن هذا النوع من النقد أنه «**نقد للمعاني**» ... ولكنه يهدف الى الالمام بالعمل الفني في مجموعـة ، أي في وحدته وتماسكه في آن واحـد . انه نقـد يختص بالمجموعات لا بالتفاصيل .

والنقد البنيوي يبحث عن المعاني الداخلية ، وهـو يحاول أن يستشف الابنية الكامنة فيها . ويحـدد رولان بارت ، أحد أعمدة النقد البنائي ، أن دراسة المعنى تغني عن دراسة العمل نفسـه .

« ماالادب الا كلام، أي مجموعة منتظمة من العلاقات ولا تكمن كينونته في رسالتـه ، بل في هـذه المجموعـة المنتظمة ..»

ويعتبر بارت ، الذي قام بالتدريس في الاسكندرية وبوخارست والولايات المتحدة، ان **التجربة الوحيدة الخلاقة، التجربة الجذرية حقا، هي تلك التي تتعرض للبناء الحقيقي للمجتمع أي لبنائه السياسي** وأهم مؤلفات بارت هو كتابه « **عن راسينى** » والذي نشره عام ١٩٦٣ . ويعتمد على فكرة أساسية ، مفادها أنه على الناقد ان يضع نفسه في عـالم راسين المأساوي ، ثم يحاول أن يصف سكانه . فالمأساة، كما يعتقد ، يمكن أن تعالج على أساس أنها مجموعة منتظمة من الوحدات والوظائف . فهي بهذا المعنى « بنيوية » من حيث المضمون وفي نفس الوقت فهى « **تحليلية** » من حيث الشكل **«لانه خيل أن التحليل النفسي هو اللغة الوحيدة التي تبدي استعدادا لتلقي خوف العالم .»**

وبعمله هذا ، فقد رسم للكـاتب المسرحي راسين صورة متكاملة متعددة الوجوه والابعاد .

ومن كتب رولان بارت الاخرى الهامة ، واحد بعنوان « **درجة الصفر في الكتابة** » «٧» ويذكر أن تغيرا هائلا قد طرأ على الادب ، منذ مايقرب من مائة عام . فقد تحـول الكتاب أنفسهم الى نقاد . واكثر من ذلك ، فقد تحدثوا في كثير من الاحيان عن الظروف التي تنشأ فيهـا مؤلفاتهم . لم يعد هناك اليوم شعراء أو كتاب روائيون ، لم يعد هناك سوى الكتابة . فقد أصبح الناقد كاتبا هو الاخر . ومـا الكاتب سوى ذلك الشخص الذي يجعل من اللغة مشكلة ، مشكلة يحس **بصحتها . ثم يقرر في فصل هام بعنوان « ماهي الكتابة ؟ » ان أفق اللغة وعمودية الاسلوب يرسمـان اذاً** بعنوان«**العلاقة النقدية**»نشرته دار جاليمار عام ١٩٧٠«٨» **للكاتب طبيعة ، لانه لايختار هذه ولا ذاك.اللغة تعمل عمل قوة سلبية ، الحد الاولي للمكـن ، والاسلوب هو ضرورة تربط مزاج الكاتب بلسانه . »**

وقد تعرض بارت لهجوم شديد ، من انصار النقـد القديم والجديد على السواء ، نظرا للافكار الجديـدة والمبتكرة التي تنم ـ كما تقول الدكتورة ساميـة أحمـد أسعد ـ عن فهم دقيق لطبيعة النقد والادب ، علـى ضوء التغيرات العميقة التي طرأت على الثقافة عامة . وتقتبس قولا هاما له :

« ما النقد سوى لحظة من لحظات ذلك التاريخ الذي ندخل فيه ويقودنا الى الوحدة ، الى حقيقة الكتابة . »

وهناك اليوم في فرنسا ناقد آخر له شهرة تكاد تصل الى شهرة بارت وهو « **جان ستاروبنسكي** » ، وله كتاب هام بعنوان « **العلاقة النقدية** » نشرته دار جاليمار عـام ١٩٧٠

« ٨»

والمجال الاخر الذي احرزت فيه البنوية قصب السبق هومجال اللغة والدراسات اللغويـة . ويعتبر العلامـة السويسرية فرديناند دوسوسير (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) الاب

الحقيقي للحركة البنوية الحديثة المختصة في مجال **اللسانيات**• وقد نشرت معظم اعماله بعد وفاته ، ومنها محـــاضرات في « **علم اللغة** » عام ١٩١٦ ، مع أن دوسوسير لم يستعمـــل كلمة « بنية » ابدا ، ولكنــه استخـدم كلمـة « **نسق** » أو « **نظام** » ، ومع ذلك فان الفضل الاكبر يعود اليــه لظهور « **المنهج البنوي** » في دراسة الظاهرة اللغوية • « ٩ » • وقد اعتبرت محاولته هذه فاتحة عهد جديد في مضمـــار العلوم « **اللسانية** » بصورة خاصة والعلوم « **الانسانيـة** » بصورة عامة • ولكن النشاط الفعلي لتطبيق البنوية في مجال اللغة لم يظهر الى حيز الوجود الا في بداية الثلاثينات من هـذا القرن • وقـد أصدرت كـــل من ياكوبسون وكارشفسكي وتربتسكوي بيانا في المؤتمر الاول للغويين السلاف الـذي عقد في براغ ١٩٢٩ ، وقد استخدمت فيه كلمة « بنيـــة » بالمعنى الـذي يستعمل في هـــذه الايام ، ودعوا الى المنهج البنيوي بوصفه : « **منهجا علميا صالحـــا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطويرها** • »

وتنشط في الولايات المتحدة الامريكية حركة دراسة اللغويات البنيوية ، وهناك فضل للدراسات الانتربولوجية ، ذلك العلم الـذي سار جنبا الى جنب مـع تطور اللغويات الوصفية • والتيار الذي ساد اللغويات الامريكية قرابـــة عشرين عاما ، حتى الخمسينات من هذا القرن ، تزعمـــه بلومفيلد (١٨٨٧ ــ ١٩٤٩) مؤلف كتاب « **اللغة** »، والذي قال عن دسوسير بأنه كان أول من زود علم اللغة البشرية بأسس نظرية سليمة • وهناك الان دراسات العالم اللغـوي المعاصر تشومسكي (المولود سنة ١٩٢٨) الذي تطلق على نظريته في اللغة اسم « **البنيوية التحولية** »، وان كان اهتمامه ينصب أصلا على الطابع الابداعي للغة •

ووفقا لتحديدات دوسوسير ، فان مهمة علم اللغة هي :

١ ــ وصف وتاريخ كل اللغات التي يستطيع اليهـــا سبيلا •

٢ ــ البحث عن القوى الدائمة الكلية التي تعمل في كل اللغات •

وهناك مستويات ثلاثة للغة :

١ ــ اللسان ، وهو منظومة كل اللغات

٢ ــ اللغة ، وهي منظومة خاصة بمجتمع

٣ ــ الكلام ، الذي نتلفظ به •

ويمكن دراسة اللغة كموضوع منفصل بفضـــل هـــذه المستويات الثلاثة •

ويحدد اللغة على أساس أنها منظومـة عـــلاقات ، الجوهري فيها هو فقط اتحاد المعنى والصورة السمعيـــة • ومجموعة العلاقات هذه يمكن تحليلها علميا •

ولدى دراسة أية لغة ، فان أول شيء يجب الالتزام به هو العناية بأصالتها الحقيقية ، مع **محاولة تعيين مايخصها** داخليا • لان «**اللغة منظومة لاتعرف سوى نظامها الخاص**»• وهي مستقلة عن الكتابة استقـــلالا كبير رغم ارتباطهـــا بالاشتقاق ، وهو يقول : الكتابة انها بصر اللغة •

ويرى دوسوسير ان بنية المقاطع في سلســـة المنطوق تشبه بنية وحدة لا يمكن ارجاعها الى شيء آخر • ويعتبرها مجالا لفظيا حقيقيا يحده :

١ ــ الصوت المفتوح والصوت المغلق ، مثل

٢ ــ حد للمقاطع ونقطة يندرج فيها الحرف الصـوت للمقطع •

٣ ــ تتابع انغلاقات وانفتاحات •

وعمل دوسوسير أيضا على تحديد موضوع علم اللغة، بعد أن نظر الى شتى العوامل **البيولوجية ، والفيز يقيـــة والسيكولوجية ، والاجتماعيـــة ، والتاريخية والجماليـــة والعلمية** ••• التي تتداخـــل وتتشابــــك • ثم ميز بين « **اللغويات الداخلية** » و « **اللغويات الخارجية** » ، والاخيرة تعني دراسة العلاقات القائمة بين اللغة من جهة وبين الدوائر المؤثرة عليها ، **كالحضـــارة والتاريخ السياسي ، وعلـم النفس** •

وأهم مافي الامر أن دوسوسير يشبه اللغة **بلعبة الشطرنج**، وهذا التشبيه يؤكد أولا أن اللغة « نظام » أو « نسق » له قواعده الخاصة • ومكونات هذا النظام أو النسق مترابطة فيما بينها **ككل متماسك** •

ولولا الاطالة ، لسمحنا لانفسنا بالاسترسال في معرفة ولو الشيء القليل عن باقي عباقرة البحث اللغوي البنيوي في العالم ، ولكننا نجد أن أحسن تعريف لاهمية هذا الاتجاه الجديد هو القول بأن علم القواعد التقليدي قد مات، ونلجأ لقول عالم لغوي ذائع الصيت أيضا وهو أوتو جسبرسن : « **يجب أن تعنى القواعد بالاصوات أولا وبعد ذلك بالحروف** • » «١٠»

وكثيرا ما يرتبط اسم البنيوية باسم كلود ليفي شتراوس (المولود سنة ١٩٠٨) ، الذي أحدثت دراساته وأبحاثه النظرية والميدانية تغييرا جذريا • في مضمار المعرفة ومجال العلوم الانسانية • وتتلخص — في ايجاز شديد — نظريته في ان « **البنية** » **تمثل جانبا من** « **الواقع** » ولكن ليس « **الواقع التجريبي** » الذي نستمده من الملاحظة السطحيه البحتة ، ولكنه هو الواقع العلمي — غير الظاهر — الذي لابد من الكشف عنه فيما وراء المعطيات المباشرة فنظرية المعرفة لديه « **الابستمولوجيا** » هو انها تبحث عن تلك « **البنية** » التحتية ، التي لا يمكن الوصول اليها الا بفضل عملية بناء ، أو انشاء ، استنباطي لبعض النماذج المجردة • فهي تبحث اذن فيما وراء العلاقات العينية ، أو الظاهرة • ويجد أن مهمته هي بناء العالم الاجتماعي على أسس منهجية متينة، وعنده أن مفهوم « **البنية الاجتماعية** » لا ينصب على الواقع التجريبي ، **بل على** « **النماذج** » **التي يتم انشاؤها انطلاقا من ذلك الواقع** • ويعتبر أن روسو وماركس وفرويد الروائد الاوائل للعلوم الانسانية، الذين تجاوزوا المستوى السطحي للواقع وعملوا على اكتشاف العلاقات الخفية الكامنة فيها وراء المعطيات التجريبية المباشرة •

وقد تمت ترجمة أحد كتب شتراوس الى العربية «١١» وأظن أن هذا هو الكتاب الوحيد الذي حظيت به مكتبتنا • وفي فصل عقده جان ماري أو زياس ، تحت عنوان « **البنيوية بالذات — كلود ليفي شتراوس** » ، يفتتحه بقوله **لقد تغير وجه الثقافة منذ أن ظهرت مؤلفات ليفي — شتراوس** •

وله العديد من الكتب الهامة • فبالاضافة الى المذكور سالفا ، نقرأ عن « حياة النامبيكفار العائلية والاجتماعية » وكذلك « **المدارات الحزينة** » ، وهي ترجمة لحياته غنية بالوثائق الانثربولوجية • وهناك أطروحته الكبيرة « **حول البنى الاولية للقراية** » • الصادرة عام ١٩٤٩ وقد أثار فيها مسألة الطوطمية ، بالاضافة لمسائل أخرى • وفي عام ١٩٦٢ ألحقها بدراسة صغير بعنوان « الطوطمية اليوم » •

أما كتابه النظري الاخر فقد كان بعنوان « **الفكر المتوحش** » الذي كان له صدى كبيراً مع « الانثربولوجيا البنوية » • وله كتاب — رائع — بعنوان « اسطوريات » وهو مجلدان ، ويستكشف ، فيه الاساطير الهندية في امريكا الجنوبية •

وقد اهتم بقبائل الهنود المعروفة باسم « البورورو » وقد زارها لعدة سنوات • ويعطينا الايحاء بأننا أردنا مثلا أن نفهم معنى الحياة الاجتماعية عند هذه القبيلة في قراهم وجب علينا ادراك أن مختلف الاسر مرتبة وفق محاور عشائرية ، زمر رئيسية ، وتابعة وفق الوان • فيلتزم عدة جدي ذهن منطلق ، طابع البنيوية • «١٢» ••• حينئذ ، تكتشف المجتمعات « البدائية » غاية في التعقيد ، لكن هذا التعقيد ينمي النشاط الفكري على مستوى عال جدا •

وفي مجال الثقافة والتاريخ ، نجد مؤلفات اكتوسر وفوكس قد ذاعت شهرتها وترجمت الى لغات عدة يحاول الاول دمج الماركسية بالبنيوية «١٣» ومن خلال قراءته لماركس وضع طابع علمي لأيديولوجي، وهو يعتقد أنه قد منح الماركسية النظرية « الاسمولوجية » التي كانت تفتقر اليها وقد قام بمراحل عدة في دراسته، او لها تخليص الماركسيه من براثن الجدل الهيجلي وكما يذكر الدكتور زكريا ابراهيم ثم اكتشاف الدور الابستمولوجي الذي لعبته فكرة البنية في تفكير ماركس العلمي خلال المرحلة الاخيرة في تطوره العقلي • وهو يعتقد أن الماركسية لاتزال ناقصة ، اذأن الماركسية المتبذلة قد جعلت في فكر ماركس غموضا ، وأنه ينبغي قراءة ماركس على نحو ما كان فرويد يقرأ الحقيقة وسط خليط أحلام مرضاه وأعراض جنونهم ••• لقد جعل أكتوسر الواقع في نظر الماركسية بنيويا وليس ديالكتيكيا ••

أما مايعرف « **بالبنوية التاريخية** » فهي من اختصاص ميشيل فوكو « ١٤» وبنيوتيه تعتمد وتتركز حول تاريخ الافكار ، وهو يحول هذا التاريخ نفسه الى نظريـــة في « البنيات الثقافية » وله كتاب بعنوان « **تاريـخ الجنون** » الذي صدر سنة ١٩٦١ ، « تاريـخ العيـــادة » ١٩٦٣ ، « **الالفاظ والاشياء** « **١٩٦٦** ، **و اركيوجيا المعرفة** » سنة ١٩٦٩ ، واخر كتاب له ظهر عام ١٩٧١ ، بعنوان « **نظام المقال** » ٠

وتعتمد بنيوية فوكو على معادلة وهي :

البنية = اللاشعور = الرمز = النموذج = اللغة

وهو يعتبر أن الجنون ليس كيانـا مستقلا ، بـــل علاقة بوجودة في صميم الواقع الاجتماعي ٠ وليس العقـل والجنون واقعتين مستقلتين ، بل هما منطقتان ٠ حدودهما المجتمع بنفسه ٠

وهذه الظاهرة تستدعي وضع تاريخ بنيوي للافكار والانظمة والاجراءات القانونيـة والبوليسيـــة والمفاهيم العلمية المتصلة بها ٠.وفي كتاب « **الكلمـــات والاشيـاء** » يبشر فوكو نوعا ما سموت الانســان في علوم الانســـان ، وهو يفعل ذلك ليستبدل « **الذات** » **النفسيـة** التاريخيـــة ألتي تحمل تاريخيا بمعرفة كما يقوله لسان العلم عنا في البنية المحركة له ٠

وبعد ٠٠٠ هل وضح التطبيق البنيوي ، ولو بعض الشيء ؟ أظن أن هذا العرض السريع يلزمه شيئان :

١ ــ معرفة البنيوية عند آخرين ، مثل « لاكـــان » وأضرابه ، وكذلك في التحليل النفسي والانشطة الفنية ٠

٢ ــ معرفة ما يقوم به الدكتور كمال أبو ديب في تطبيق هذا المنهج الجديد والممتع والذي ينم عن ثقافة راقيـــة ممتازة ، على تراثنا الادبي ، والشعري منه خاصة ، وعلى الشعر العربي الحديث كما ظهر في مقـالات له في الملحـــق الثقافي للثورة ومجلة المعرفة السورية ٠

ولكن الوقت والمجال لايسمحان ، ولعل الانتظاريكون اجدى للاحاطة بالمزيد من هذه المقالات الجادة ٠ ولا يسعني في هذا المجال الا وان أهتف مع الدكتور زكريا ابراهيم ٠

« في البدء كانت البنية ! »

حمص ــ فاروق هاشم

اشارات ومصادر

١ ــ نقلا عن في المنهج البنيوي ، محمو الراوي ، مجلة الكاتب المصرية ، العدد ٢٠٠ ، نوفمر ١٩٧٧ ٠

٢ ــ نفس المصدر ٠

٣ ــ وهو رقم ٨ في مجموعـة « مشكلات فلسفيـة » التي قدمهـا الدكتور زكريا ابراهيم ٠ مكتبة مصر ٠

٤ ــ مجلة الهلال ، عدد مارس ١٩٦٩ وعدد ٤ ابرايل ١٩٦٩ ٠

٥ ــ جان بياجيه « البنوية » ، مكتبة الفكر الجامعي ، منشورات عويدات ــ بيروت ، ١٩٧١ ٠

٦ ــ « في الادب الفرنسي المعاصر » د ٠ سامية أحمـد أسعـد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ٠

٧ ــ ترجم هذا الكتاب الى العربية بعنوان (الكتابة في درجـــة الصفر) ، ترجمـــة نعيم الحمصي ، من منشورات وزارة الثقافـة ، دمشق ، ١٩٧٠ ٠

٨ ــ تمت ترجمة هذا الكتاب الى اللغة العربية بعنوان « النقد والادب » ترجمة الدكتور بدر الدين القاسم ومراجعة أنطون مقدسي ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٦ ٠

٩ ــ يمكن الرجوع الىكتابين هامين لمعرفة البنيوية عند دوسوسير فيكتاب زكريا ابراهيم السابق الذكر ، و « البنيوية » تأليف جان ماري او زياس وآخرون ٠ من منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٢ ٠

١٠ ــ البنيوية ، جان ماري أو زياس ٠

١١ ــ الانتربولوجيا البنيوية ، كلود ليفي ــ شتراوس ، ترجمة د٠ مصطفى صالح ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧ ٠

١٢ ــ البنيوية ، ص ٠ ١٠٤ ٠

١٣ ــ له كتاب هام بعنوان « قراءة رأس المال » جزءان ، ترجمة تيسير شيخ الارض ، دمشق وزارة الثقافة ٠

١٤ ــ بالاضافة لكتاب الـدكتور زكريـــا ابراهيم وكتـــاب « البنيوية » ، هناك مقال هام بعنوان : فوكو ٠٠٠ السلطة والمعرفة ، د٠ فرنسوا زبال ، مجلة « الفكر العربي » العدد ٢ ، ١٩٧٨ ٠

تونس

الحياة الثقافية
العدد رقم 43
1 يناير 1987

البنيوية في أربعة كتب من المشرق العربي

عمران الكبيسي

تستأثر البنيويّة باهتمام النّقاد والمفكرين في جل أرجاء العالم ، بشكل يجعل منها صيحة العصر ومدرسة النّقد الحديث الكبرى .
وقد نجد جذور البنيويّة الأولى بعيدة تكاد تمتدّ في عمق التّاريخ وتتصل أطرافها بفكر أرسطو إلاّ أنّ مبادىء سوسير وأفكاره تعدّ الحقل الأساسيّ الّذي بدأت تنمو فيه حتّى ازدهرت براعمها في حلقة براغ 1934 ، ولكنّ عالمنا العربيّ لم يكن حتّى الستّينات يعرف عنها إلاّ النّزر القليل ولا يزال ينقصه الكثير من المعرفة عنها حتّى بين المنشغفين بها ورغم انتشارها في العالمين الرأسمالي والإشتراكيّ في قارتي آسيا وأوربا . وهكذا نبدو متأخرين زمنا طويلا عن العالم رغم تقدّم تكنولوجيا الاتّصالات ووسائل انتقال المعارف .

ومن المفارقات الّتي صاحبت ظهور البنيوية في العالم العربيّ انّها تظهر وتنشط موجّهة بإتقان بين مثقفي المغرب العربيّ فتنال لديهم نصيبا من العناية قبل المشرق العربيّ وقد اعتدنا أن تجد سوريا ولبنان ومصر سبيلا لدخول الأفكار الينا سواء بسبب نشاط حركة الطباعة والتجارة فيها أو إتصال أبنائها بالعالم الخارجي أكثر من غيرهم . ولعلّ ما كتب عن البنيويّة في كلّ من تونس والمغرب يتفوق كما ونوعا على ما نجده في بقيّة أقطار العالم العربيّ مجتمعة بما فيها لبنان باعتباره مركز توزيع ونشر تصب فيه الكتابات من المشرق العربيّ ومغربه ومن خارجه .

ومن الثابت أن اتصال المغرب العربيّ اليوم بفرنسا وغيرها من الدّول الأوربية في حوض البحر الأبيض المتوسّط ثقافيا أصبح أوثق من اتّصال المشرق العربيّ بدول المعسكرين الشرقيّ أو الغربيّ لا سيما بعد انغلاق دول المشرق العربيّ على نفسها وانفتاح المغرب ثقافيّا على أوربا وعلى لغاتها ومؤلّفاتها إن لم نقل انثقاف متعلّميه بما لدى الأوربّيين وإن كنّا نجد الفكر البنيويّ يستأثر باهتمام مثقفين هم أحرص من غيرهم على الثّقافة العربيّة وأصالتها ممّا يجعل شأن البنيويّة يتعاظم وتتّسع رقعتها ويزداد رصيدها ويتبارى المتنافسون في أمرها حتى أولئك الذين ينتمون إلى آيديولوجيّات متعدّدة متضاربة تنتمي جذورها إلى الشرق أو الغرب وتتضارب منطلقاتها الأساسيّة مع الفكر البنيوي كالاتّجاه الماركسيّ مثلا فتحتلّ البنيوية مكانة المنهج الفكريّ الأهمّ في اجتذاب المفكّرين والأكثر حظوظا في استقطاب جهود الكتّاب بين مناهج البحث لا سيما في مجال النّقد الأدبيّ . حيث يتميّز هذا المجال بوضوح خطوطه الهامّة التي يتّفق عليها أنصار هذا الاتّجاه ومنظّروه ومنها :

1 ـ إنّ البنيويّة منهج بحث أو طريقة لرؤية العالم والأشياء ـ بعد تكوينها ـ بعمق وشمول وتكامل وتقص يعتمد الاستقراء والاستنتاج أكثر منها مدرسة ادبية أو مذهبا فنّيا أو آيديولوجيا .

2 ـ إنّ البنيويّة فرع من شجرة المعرفة اللسانية وحقل من حقولها إذ تلتقي مع الشكلانيّة والأسلوبيّة في ما بذره سوسير من مبادىء فتلقي هذه الحقول في منطلقات التّأكيد على النّصّ ولغته وتعنى بدراسة عناصر

الاتّصال والتّوصيل وتتجاوزها في التّأكيد على الرّوابط والعلاقات وبفرضيّات مسبقة يسعى الباحث إلى اثباتها من خلال العلاقات والرّوابط اللّغويّة الّتي تجسّد محطّات النّصّ الموضوعية .

3 ـ تطوّر خطوط الصّراع بشأن البنيويّة من محاولة الباحثين اثبات قدرة البنيويّة على سبر الأغوار وتجلية المواقف أو عدم جدواها في تحقيق ذلك إلى الاختلاف بشأن استعمال منطلقاتها وأدواتها ووسائلها وتكيّفها مع الاتّجاهات الآيديولوجيّة التي كانت تقف مع الشّكلانيّة أو البنيويّة في أوّل نشأتها على النّقيض . فالواقعيّون الماركسيّون بعد أن ناصبوا البنيويّة العداء نجدهم اليوم يحاولون استثمار البنيويّة وأدواتها ويتّجهون بها اتّجاها فلسفيًا يحظى باهتمام الكثيرين نذكر منهم غولدمان ومن شايعه من المفكّرين والنّقّاد على سبيل المثال لا الحصر .

4 ـ يتّفق المعتنون بالدّراسات اللّسانية والبنيويّة منها أنّ في تراثنا العربيّ هنا وهناك شتاتا متفرّقا من النّصوص والتّوجّهات الّتي تتّفق مع المبادىء اللّسانية والبنيويّة وما تولّد عنها . وقد سبق العرب غيرهم في التّنبّه إلى ما تنبّه إليه المعاصرون بقرون . ويشير الكثير من الباحثين إلى ابن سينا والفارابي وإلى عبد القاهر الجرجانيّ وابن رشد وحازم القرطاجنّي وابن خلدون وغيرهم من الفلاسفة والنّقّاد العرب السّابقين ويذهب بعضهم إلى أنّ نظريّة النّظم عند عبد القاهر الجرجانيّ تعدّ منطلقا ناضجا علميًا ونظريًا لأصول اللسانيات العربيّة وإن ظلّ بعض اللسانيين في المشرق العربيّ ومغربه يعيشون على أفكار الغربيّين ، فلاهم قادرون على تجاوز التّراث العربي والانتماء إلى البنيويّة أو الألسنيّة بمناهج غربيّة والتّخلي عما في التّراث العربيّ ولا هم قادرون على الاكتفاء بما في التّراث أو الانطلاق منه والاستقلال عن الغربيّين . وحتّى اليوم لم يتبلور اتّجاه عربيّ رصين للبنيويّة يضيف شيئا إلى مطارحات الفكر الألسني العالمي ولا تزال مساهمة المثقف العربي في البنيوية على الصعيد العالمي دون مستوى الإشارة والفكر. وهذا ما نكاد نلمسه بوضوح من خلال تناولنا للكتب التي نحن بشأنها اليوم وهي :

1) نظرية البنائيّة في النقد الأدبي : صلاح فضل القاهرة 1978

2) جدليّة الخفاء والتّجلّي دراسات بنيويّة : كمال أبو ديب لبنان 1979

3) في البنيويّة التركيبيّة دراسة في منهج لوسيان غولدمان : جمال شحيّد سوريا 1982

4) الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحيّة قراءة نقديّة لنموذج إنسانيّ معاصر مقدّمة نظريّة ودراسة تطبيقيّة : عبد الله محمد الغذاميّ السّعوديّة 1985

فالكتاب الأوّل من مصر والثّاني من الأردن والثّالث من سوريا والرّابع من السّعوديّة وهي أقطار عربيّة متجاورة بينها اتّصال وثيق في المجال الثّقافيّ ويؤثّر بعضها في البعض الآخر ويتأثّر به . وتجمع بين هذه المؤلّفات سمات مشتركة منها :

1 ـ إنّ مؤلّفي هذه الكتب أساتذة في الجامعات العربيّة وبعضهم مارس التّدريس في جامعات أجنبيّة ممّا جعل هذه المؤلّفات مكتوبة بروح تعليميّة توجيهيّة إذا استثنينا مؤلف جمال شحيد .

2 ـ إنّ مؤلّفي هذه الكتب هم ممّن درسوا في جامعات أجنبيّة وتعرّفوا على البنيويّة خارج وطنهم العربيّ وخلال فترة دراستهم وظهروا جميعا بنيويين منحازين إلى البنيويّة أو متعاطفين معها ممّا جعلهم لا يعنون عناية جدّية بوجهات النّظر المعاكسة بل يأخذون البنيويّة من طرف واحد منحاز إليها .

3 ـ إنّ هذه المؤلّفات خرجت في فترات متقاربة فهي جميعا صدرت خلال فترة سبع سنوات ويكاد يكون تأليفها متزامنا أحيانا .

4 ـ تشترك الكتب جميعها بأنّها تتناول البنيويّة بطرق مختلفة تجمع بين النّظريّة والتّطبيق أو السّرد التّاريخيّ والتّفصيل الفنّي مع عناية مركّزة في الجانب الأدبي أكثر من غيره .

وممّا لا شكّ فيه أنّ هذه المؤلّفات مجتمعة تهييء للقارىء أو للطالب في المشرق العربيّ قاعدة سليمة وأساسا متينا من الوعي بالبنيويّة وأبعادها إلى درجة تكفي المثقف الاعتيادي وتؤهل من يريد التّخصّص لأن يشقّ طريقه بثبات إذا ما أراد الغوص العميق في البنيويّة والولوج داخل منعطفاتها فهي دون مستوى التّخصّص الدّقيق وإن لم يكن للمتخصّص غنى عن الإطّلاع عليها ولكن أهمّيتها تتعاظم حينما ندرك أنّها ستكون بمتناول طلبة جامعات أو خرّيجي جامعات لا يعرفون شيئا عن البنيويّة من قبل .

ولكي نعطي لكلّ مؤلّف حقّه لا بدّ من الحديث عن كل مؤلف على انفراد ونبدأ بـ :

1 ـ نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي : صلاح فضل ـ القاهرة 1978

يتكون المؤلف من قسمين رئيسيين في (382)

صفحة وليس (288) صفحة كما يشير تسلسل الصّفحات الأخيرة من الكتاب حيث ورد لبس في ترقيم الصّفحات التي ضمّت ثبتا بالمصادر فهبط التّسلسل من (377) إلى (283) سهوا كما يبدو .

مّهد المؤلف لكتابه بمقدّمة قصيرة برّر فيها منهجه النّظريّ الذي يجمع بين التّاريخ والفلسفة والأدب واصطناع الكلمات الجديدة والبدء من الأبجديّات .

يفتتح المؤلّف كتابه بالقسم الأوّل الذي جعله مدخلا لدراسة البنائية وأصولها مبتدئا من مدرسة جنيف الرّائدة وزعيمها فردينان دي سوسير مفصّلا القول في ثنائيّاته مشيرا إلى اعتباطيّة الرّمز اللّغوي لديه وإلى تبشير سوسير بالسّيميولوجيّة وهي المبادىء الأساسيّة التي أصبحت فيما بعد أساسا لكلّ الدراسات الألسنيّة وفروعها بما فيها البنيويّة .

وينتقل المؤلّف إلى ميراث الشّكلانيّة الرّوسيّة منذ نشأتها 1915 إثر تشكيل حلقة موسكو اللّغويّة وتأسيس جمعيّة أبو جاز لدراسة اللّغة الشّعريّة بعد ذلك بعام واحد ، ويفصّل القول في ميلاد الشّكلانيّة ونشأتها وعلاقتها بالثّورة الاشتراكيّة والحركات الفنّيّة الأخرى كالجبهة اليساريّة ومواكبة الشّكلانيّة لمناخ الفكر الأوربّي لا سيما في فرنسا وجامعاتها وعلاقة الشّكلانيّة بمنظري التّحليل والموسيقى والفنون التّشكيليّة في ألمانيا بعد عام 1917 وبالحركة الكوريّة وتحدّيات الشّكلانيّة للمدرسة الرّمزيّة ، كلّ ذلك قبل أن يقف على تحديد مفهوم الشّكلانيّة وتحديدها لمجالات الدراسة الأدبية بالوقوف على الآثار الأدبيّة دون ظروفها الخارجيّة ، وبغضّ النّظر عن علاقتها بالعلوم المجاورة مثل علم النّفس وعلم الاجتماع وخطإ الانعكاس لدى الشّكلانيّين ، فهم يرفضون استخلاص نتائج اجتماعيّة ونفسيّة من عناصر الأعمال الأدبيّة مخالفين بذلك الاتّجاهات الواقعيّة ، ويتحدّث عن نموذج تحليل الأدب اللّغوي واعتماد الشّكلانيّة على وصف العمليّات الوظيفيّة للنّظم الأدبيّة وتحليل عناصرها الصّوتيّة والموسيقيّة والصّرفيّة والنّحويّة والمعجميّة وعلاقاتها وتعديل القوانين لتصبح على مستويات المعارف السّائدة محددا أولويات المنهج بجملة من المبادىء ، مبيّنا حدود نظريّة الإيقاع الشّعري والفرق بين الشّعر والنّثر ودور الخيال والصّورة في السّياق الشّعريّ ومن ثمّ يتحدّث عن المنهج الصّرفيّ (المورفولوجي) في تناول القصة مع التّطرق لأمثلة ونماذج مقتضبة .

ويخلص المؤلّف إلى أنّ الشّكلانيّة نشاط بنائيّ مبكّر لا سيما بعد ظهور قضيّة الفاعل أو الفرديّة الأدبيّة ووظيفتها في التشكيل وقضيّة العلاقة البنائيّة بين الأدب والمجتمع .

ويتابع المؤلف تأصيله التّاريخيّ والفني للبنيويّة بالكلام عن حلقة براغ منذ عام 1928 حتّى عام 1938 ونشاط محرّكها جاكبسون الّذي اتّخذ من تزاوج الجمال واللّغة أساسا لدراسة القول الشّعريّ . فاستخدمت الأسلوبيّة معايير لغويّة عملية للمقارنة بين الشّعر في لغات متعددة من خلال ارتباط الصّوت بالمعنى مبلورا بوضوح فكرة الصوتم (الفونيم) .

ويتطرّق الكاتب لمدرسة كوبنهاكن 1931 ، وأهمّ روّادها بروندال وجيمسليف / ثمّ مدرسة نيويورك ومن روّادها الأوائل سابير وبلومفيلد وروّادها المعاصرين بيك وشومسكي حيث تطوّرت مشاكل اللّغة الجماليّة ودراستها في ضوء منهج بنائيّ أخذ بالنّموّ في حلقة براغ حيث صوّر الواقع اللّغوي نظاما سيمولوجيّا رمزيّا يحلّل عمليّة الكلام قبل أن يصل إلى التّعبير الواقعيّ من خلال التقاط العناصر الواقعيّة المحدّدة أو الذّهنيّة المجرّدة الّتي تلفت انتباه الفرد ، ثمّ وضع علاقة متبادلة بينهما وبين الرّمز اللّغويّ المتشكّل تشكيلا عفويّا ويخلص إلى أنّ حلقة براغ تجاوزت أخطاء الشّكلانيّة بعد أن ارتبطت الدّراسات الأدبيّة بالمجالات الاجتماعيّة والفلسفيّة فطوّرت نظريّة تعدد الوظائف بعد ارتباط البنائيّة بنظريّة الظّواهر عند هوسرل .

ويصدر الكتاب جامعا لتطوّر الدّراسات اللّسانيّة بما فيها البنيويّة وإذا كان الحديث الطّويل مفيدا لأنّه يرسّخ الأصول بشكل عام ويرصد التّطور الدّقيق فإنّه من ناحية ثانية يميع البنيويّة كمنهج مستقل حينما تتداخل مفاهيمها مع غيرها من المدارس والمناهج إلى درجة يصعب فيها الفصل بين البنيويّة وغيرها .

وفي حيّز يستغرق (20) صفحة يتحدّث المؤلّف عن ماهيّة البنية والبنائيّة مصطلحا وخصائص وشروطا محددا النّموذج البنيويّ وقوانينه وخصائص المنهج البنائيّ فأجملها في نقاط ست ينتقل بعدها إلى تطبيقات البنيويّة في العلوم الإنسانية مع تطبيقات متيسرة من حقول استخدام التّطبيقات البنيويّة في الرياضيّات وعلم الاجتماع وعلم النّفس وعلم الانثروبولوجيا البنائيّة مركّزا القول في ليفي ستراوس وفي الحكايات والأساطير .

وإذا كانت مثل هذه النّواحي التّطبيقيّة مهمّة فإنّ تناولها في حيّز محدود يجعلها محدودة الفائدة لعدم توفر حصيلة استيعاب كافية لا سيما والحديث جافّ ، عسير الفهم صعب التّرابط وإن كان المؤلف معذورا لأنّ مؤلّفه لا يحتمل أكثر ممّا ذكر وليس من المعقول أن لا يتحدّث عن هذه الجوانب في مؤلّف يقتصر على النّظريّة البنائيّة .

وفي الصّفحات الأخيرة من القسم الأوّل يتناول الكاتب حوار البنيويّة مع الاتّجاهات الأخرى مثل

التّاريخ الّذي جعلته البنيويّة أمرا ثانويّا غير جدير بالدّراسة إلاّ عندما تعتبر البنية إنهاء لمرحلة وبدءا لمرحلة جديدة وإن كانت هنالك اتّجاهات بنيويّة تؤكّد أو تعترف بالواقع وبالنّشاط التّاريخيّ .

ثمّ يتطرّق المؤلّف إلى حوار البنيويّة الخصب في كتاب ليفي ستراوس « الفكر الفطريّ المتوحش » مع الوجوديّة الّذي انتهى بالبنائيّة إلى رفض الآيديولوجيات الشّخصيّة وينتهي القسم الأوّل بمحاولة عقد تزاوج بين البنيويّة والماركسية بحصر الخلاف في طبيعة استعمال المصطلح رغم وجود خلاف عميق بينهما في تفسير التّاريخ وصوره وأهميته ولكن محاولات ليفي ستراوس وجولدمان تبدو للمؤلف كما قال محاولة عقد زواج بينهما .

وهكذا يجمع الحديث في النّصف الثّاني من القسم الأوّل بين المنهج التّاريخيّ والمنهج الوصفيّ فالحديث عن البنية وصفيا وحوار البنائيّة مع الآيديولوجيات والعلوم يحمل طابعا وصفيا وتاريخيّا فيتداخل المنهجان في ظل الأهداف التّعليميّة للكتاب .

وفي القسم الثّاني ويضمّ (145) صفحة تتجسّد مهمّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ من خلال تناول المؤلف لستّة موضوعات أساسيّة :

البنائيّة في النّقد . مستويات التّحليل الأدبيّ . شروط النّقد البنائيّ . لغة الشعر . تشريح القصة . النّظم السيمولوجيّة والأدب . ويتّضح من العناوين عناية المؤلّف بالجانب اللّغويّ والإجرائيّ للبنائية بعد أن تعرض لتطورها التّاريخيّ في القسم الأوّل ولكنّه في الوقت نفسه لا ينسى الجانب الفلسفيّ الّذي يتعرض له من خلال السّياقات .

يركز المؤلّف على طابع البنية التّجريديّ حين لا ينطلق من مادة البنية نفسها بل يعتمد على كيفية تجميع هذه المواد وتجميعها وتركيبها . فالبنية تصوّر مجرّد من خلق الذّهن وليس خاصية للشيء ، إنّها نموذج تحليل وتقييم ومهما كان انطباعنا عن البنية ماديّا محسوسا كالجسم والهيكل فينبغي تجاهلها في النّقد الأدبيّ تماما وعلينا أن ننطلق من تصوّر تجريديّ مؤسس على الرمز وعمليّات التّوصيل . فالبنية وسيط لما هو وراء الواقع وهي تختلف عن الأسلوب . فالبنية ترتبط بالوظائف والزّمن وهيكل الأحداث والشّخصيّات والحكايات أمّا الأسلوب فيمسّ الصّياغة وطريقة النّسج اللّغوي وتحليل الخلايا .

ويفسر الأدبيّة بإدخال الكلمة في بنية مركبة خارج حدود اللّغة تعطيها الميوعة الأساسيّة من خلال رمزيّة اللغة وقابليتها لتعدد الدّلالة وتوليد المعاني المختلفة وليس في الإبهام الناجم عن رؤية جماليّة لحريّة التّأويل .

كما أن مهمّة النّاقد تكمن في اكتشاف تعدّد وجوه النص من خلال التّحليل الدّائب في لغة الدّلالة وليس في تفسير النّص أو العثور على معناه الحرفيّ أو في تصوّر المعنى الحقيقيّ والعلميّ بل التّأويل والتّمثّل وتحوّل النّاقد إلى خالق ثان للمعنى .

ويعدّ تعدّد المعاني نتيجة طبيعية لانفتاح الأثر الأدبيّ على نفسه وفي جوهره الرّمزيّ القابل لتعدّد المعاني من خلال تغيير الوعي بالأثر الخالد وليس لوجهة نظر نسبيّة متّصلة باختلاف العادات والتّقاليد وميول الجماعات .

ويربط المؤلف بين التّيار الفلسفيّ للبنيويّة القائم على رصد العلاقات المقارنة بين خصائص الشكل وعلاقاته بجنسه من الأعمال الأدبية للمؤلف نفسه ثمّ بالعصر كلّه وبغيره من العصور ومن هذا المنطلق ينفذ الماركسيون إلى ربط التّاريخ بالبنية .

أمّا التّيار اللّغوي فيعتمد على منطق الرّمز العظيم على مستوى الجملة ثم السّياق الكامل ويرتكز هذا التّصوّر على علاقات اللّغة بنمطها السّياقيّ المتجاور والإيحائيّ الاستبداليّ (علاقات المجاورة والمخالفة) .

ثم يحدّد الكاتب مستويات التّحليل الأدبيّ ومراتبه وإشكاله وشروط النّقد البنائيّ وتطبيقاته في لغة الشعر والقصة بكلام نظريّ بحت فهو لا يستنبط قواعده وأصوله من خلال نماذج تطبيقية وإنّما يتناولها كتحصيل حاصل ومثل هذا الكلام أو التّأليف أو المنهج يساعد في تكوين الوعي لدى القارىء من خلال وصف عام دون أن يتقدّم به كثيرا نحو التّطبيق . فمهمة المؤلّف تعليميّة تقوم على التّلقين لا الممارسة والمشاركة .

ويختتم المؤلف كتابه بالكلام عن النّظم السّيمولوجيّة والأدب متناولا الرّموز ودلالاتها وعلاقاتها بالأشياء والموضوعات الطّبيعيّة والإنسانيّة واللّغة ويحدد مستويات العلاميّة بثلاثة أنواع : الإشارة والايقونات والرّمز ويفصل الكلام في قاعدتي الانبثاق والاختبار محددا ضرورة دلالة الأشياء المحللة رمزيّا طبقا لمبدإ الاقتصار على ما هو مرتبط بمادة البحث ومنبثق عنها من الدّاخل وليس بما يتعلّق بها من عوامل نفسيّة أو اجتماعيّة أو طبيعيّة .

ثم يرسم توزيعا منطقيّا للوحات سياقيّة ونظاميّة ويشرح طرق تركيب الرّموز وفقا لقواعد الشفرة بين الباث والمتلقي وأنواع ازدواجيّة التّوصيل وعناصرها ودور الحواسّ الخمس في تحليل الوظائف العلاميّة وطبيعة الصّورة الشّعريّة وأنواع الرّموز طبقا لتكرار استعمالها ، وتحدّث عن رمزيّة الصّوت وخصائص الأسلوب البنائيّ ولعلّ موضوع النّظم السّيميولوجيّة والأدب يعدّ أهمّ فصول الكتاب وفائدة للقارىء ثمّ يختتم

مؤلّفه بعرض بسيط قصير عابر عن نماذج تطبيقيّة من النقد العربي الحديث .

وقارىء الكتاب لا يلبث أن يدرك منذ الصّفحات الأولى أنّ غاية الكتاب الأساسيّة تعليميّة فهو كتاب منهجيّ أعده مؤلفه لطلبة كلّيّة الآداب في المرحلة الجامعيّة الأوّليّة ولهذا السبب ركّز عنايته على الجانب الأدبيّ والنّقديّ واختار المراوحة بين الأسلوب التّاريخيّ في السّرد والوصف الفنّي النّظريّ ليتيح للطالب التّدرج في سلّم المعرفة من درجة الصّفر كما يتيح التّكرار للطالب استيعاب الأصول النّظريّة لا سيما والمؤلّف اتّبع في منهجه تجزئة الفصول إلى عناوين صغيرة مركّزة موحية بدلالاتها .

وعناية المؤلف بالجانب النّظريّ يجعل أهدافه مقتصرة على إعداد متعلّم لا إعداد باحث أو ناقد يمارس عمله الإبداعي .

كما أنّ اعتماد المؤلّف على منهج يجمع بين الاتّجاه النّظريّ والتّاريخيّ على ما فيه من فائدة يقود أحيانا إلى التكرار ، فتكاد أغلب المقولات الأساسية تتكرّر ما بين الحديث التّاريخي والحديث عن الجوانب الفنّيّة النّظريّة أو عند ترجمة مقولات أعلام الإتجاهات المختلفة يضاف إلى ذلك أنّ هنالك اشتراكا بين منطلقات البنيويّة وغيرها من فروع المعرفة اللّسانيّة وتكرار الحديث عن هذه المنطلقات المشتركة في أماكن متعدّدة من الكتاب يربك القارىء المبتدىء ويجعله غير قادر على التّمييز الدّقيق بين هذه الفروع وفي نهاية المطاف يجد نفسه جمع كلّ المحصول في سلّة واحدة وتداخلت الأنواع والمنطلقات بعضها مع البعض الآخر فهو عندئذ يحتاج إلى قراءة ثانية وربما ثالثة متأنية للفرز والفصل وقد لا يجد المثقف الاعتياديّ والقارىء غير المعني في الفصل بالأمر متّسعا لذلك .

2 ـ جدليّة الخفاء والتّجلّي ـ دراسات بنيويّة في الشّعر
كمال أبو ديب ـ دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979

تتصدّر هذا الكتاب مقدّمة بقلم المؤلف نفسه يدعو فيها لإقامة التّفكير العربيّ على أسس تتّصف بالشّمول في تفاعلها وبالعمق من حيث التّقصّي ، ولمّا كانت البنيويّة منهجا شموليّا في معاينة الوجود بعد الغوص في الآثار بحثا عن روابط المكوّنات الفعليّة للأشياء وعلاقاتها والنّظر فيها بفكر جدليّ متماسك متكامل فهي من وجهة نظره أجدر المناهج بالتّبنّي وهي الأقدر على تقويم الفكر العربيّ الّذي ما زال فكرا ترقيعيّا . ويخيّل لنا ونحن نقرأ المقدّمة أنّها مشروع لطرح الفكر البنيويّ على الواقع العربيّ يتخذ من الأدب لا سيما الشّعر مثالا يحملنا من خلال النّظر فيه إلى تبنّي هذا الفكر وتعميمه منهجا أمثل في المجالات المختلفة كافة معلّلا قدرته على الرّبط بين الثّنائيّات المتضادّة بما اشتمل عليه من مفاهيم الآنيّة وإصرار على سبر العلاقات بين المكوّنات لا المكوّنات نفسها بطريقة تمكّن من اكتناه جدليّة الخفاء والتّجلّي والقبض على أسرار البنى العميقة وتحوّلاتها مما يتجاوز بنا المواقف التّرقيعيّة .

ويختار الباحث طريقة النّقد التّطبيقيّ لتقديم البنيويّة إلى القارىء العربيّ لعدد من الأسباب منها أنّ البنيويّة تراث فكريّ فلسفيّ لغويّ حديث وإن وجدنا له جذورا عميقة في التراث الأوربيّ تمتد إلى هيغل ومفاهيمه الجدليّة وفرويد وتحليله النّفسيّ ولأنّ البنيويّة ما تزال غريبة عنا ولا نعرف عن تراث سوسير إلّا القليل رغم وقوف منطلقاته النظريّة مع عبد القاهر الجرجانيّ في تراثنا العربيّ مما دفعه إلى الاعتقاد بعدم جدوى تقديم البنيويّة على مستوى نظريّ صرف لأنّ طبيعة المنهج وخصائصه ستظلّ عصيّة الفهم ولعلّه بذلك يرد على كتاب صلاح فضل الآنف الذّكر بشكل غير مباشر وإن اعترف بأنّ جزءا من مؤلّفه يتّجه اتّجاها نظريّا كما سنرى .

ونستنتج من المقدّمة أنّ المؤلّف بنيوي متحمّس للبنيويّة إلى درجة كبيرة ويتبنى الإتّجاه البنيويّ في النّقد الأدبيّ ، وفي الواقع كثيرا ما ترتبط الإشارة إلى البنيويّة ومراجعها في المشرق العربيّ بالمؤلف إذ يعد من روّادها المبرزين .

يتناول المؤلّف في الفصل الأوّل الذي أطلق عليه « في الصّورة الشعريّة ، الفاعليّة المعنويّة والفاعليّة النّفسيّة للصّورة ، دراسة في البنية » ، فيرفض التّصوّر النّقديّ التّقليديّ القائم على الطّبيعة الزّخرفيّة التّزيينيّة أو الذّوقيّة فهي بالنّسبة إليه تصوّر قاصر للأسلوب والصّورة على أنّهما عنصران خارجيّان في العمل الفنّي ويدعو إلى منهج حديث يتوفر في التّصوّر الأدبيّ مستثنيا عبد القاهر الجرجانيّ من التّراث العربيّ .

ويحاول في منهجه أن يتجاوز معطيات المنهج النّفسيّ في تحليل الصّورة وتمحوره حول شخصيّة الفنّان الخالق وبيئته رغم أنّه يعترف بأهمّيّة هذا المنهج وبالقدرة التي توصل إليها الرّمزيون والصّوريون في الكشف والذّكاء ولكنّه يرى في هذه المناهج أسلوبا قاصرا لأنها تعتمد في التّصور على حدّ واحد هو كون الصّورة ذات دلالة معنويّة قادرة على التّوصيل لشيء بشكل مباشر سطحيّ أو ضمنيّ ولذلك فهو يحاول الجمع

بين المستوى النّفسيّ والمستوى الدّلاليّ جامعا الوظيفة الدّلاليّة المعنويّة والوظيفة النّفسيّة في بعد واحد وفي مستوى يحقّق الاتّساق والانسجام بينهما ، فالمعنى الدّلاليّ لذاته غير مقصود في العمل الأدبيّ وإن كان مطلوبا لأنّه لا يتجاوز مستوى الحيّز التّقريري بينما تضيف الرغبة النفسيّة عند اكتشافها الى هذا الحيز بعدا جماليّا وفنّيا يحقّق المتعة والإقناع في آن واحد من خلال تداخل العلاقات وتبادل الفاعليّة وتفجير الرّموز والتّرابطات المؤثّرة . ويحاول المؤلّف من خلال هذا الفهم عرض نماذج تطبيقيّة من الشّعر العربيّ قديمه وحديثه بطريقة ذكيّة متقنة وبأداء بارع حقا ، وإن كان يعتمد على الاجتزاء والدوران داخل أبيات أو مقاطع قصيرة من قصائد طويلة وإذا كان هذا الاجتزاء يسهّل مهمّة الناقد فإنّه حرمنا متعة اكتشاف كيفية ارتباط الصّورة المفردة بالسّياق الكليّ للعمل الأدبيّ حيث تتشابك الأنساق بعضها بالبعض الآخر وحيث يمكن التأكد من أنّ المنهج البنيويّ قادر أن يحقّق التّصوّر الشّموليّ من خلال تلاحم أنساق عمل متكامل بوحدة عضويّة متفاعلة ومتماسكة .

وفي الفصل الثّاني « الفضاء الشّعريّ البنية والتّصوّرات المتخليّة دراسة في فضاء القصيدة » . يحاول استثمار تصوّره في الفصل الأوّل مضيفا إليه الصّورة بمعناها السيكولوجيّ ويعني به مختزنات الذّاكرة عن موجود حسيّ مما يفجّر ابتعاثه في الشّعر عواطف ودلالات تتوقّف حيويّتها على طبيعة الأنساق وما تحتوى من علاقات التّشابه والتّضاد والتّوسط الّتي تنشأ على صعيد التّصورات واللّغة ، واستطاع أن يتصور بؤرة تاريخيّة ذات فضاءات ثانويّة متضادّة في الغالب تتحرّك في جوّ من التّصورات الأساسيّة للوجود وكينونة الإنسان ورؤيته في سياق متوتّر حاد ينشدّ إلى قطبين يستقطبان الحسّ والانفعال والإدراك تتقاطع أو تلتقي في نقاط مركزيّة تعمّق ماساويّة الرّؤية وشموليتها وتنمي تصوّر الزّمن والمكان بتجلّ مدهش . ومن هذه الثّنائيّات الحياة والموت ، المغلق والمفتوح ، المكشوف والمكبوت ، الانكماش والانتشار ، المغامرة والخوف ، المطلق والسّكون ، الأنا والأنت ، وهي ثنائيّات تعورف عليها في منهج النّقد البنيويّ واستطاع المؤلّف أن يقدم رؤية جديدة للأشياء وأن يؤكّد قدرته على بناء مقوّمات هذه الرّؤية بأسس مقبولة ومثيرة . ولا يغادر المؤلف أسلوب الاجتزاء والاعتماد على المقطوعات ذات الوحدة الموضوعية المتماسكة مماّ يثير الشّك حول إمكانية تطبيق نفس الإتّجاه والأسلوب على قصائد تتوزّع سياقاتها الكلّيّة بين موضوعات شتّى كما في قصائد التّراث الّتي تجمع بين الغزل والفخر بالنّفس والوصف ، والإتجاه نحو رؤية تعالج موقفا من مواقف الحياة يتخلّله تناوب بين المدح والهجاء والحكمة ومواضيع مختلفة تختلط فيها الخمرة بالأطلال والثّار بالكرم والاعتزاز بالنفس مع حبّ الأرض والحبيبة وعن مدى قدرة العلاقات الثّنائيّة أن تجمع بين هذا الشّتات في تصوّر متكامل متماسك يرتبط بكون الإنسان وكينونته ولعلّ هذه الصّعوبة هي الّتي دفعت النّاقد إلى مثل هذا التّناول للمقطوعات .

أمّا الفصل الثّالث « نحو قوانين بنيويّة لتطوّر الإيقاع الشّعريّ : ظواهر في الشّعر الحديث » فيمكن اعتباره مقالا ملحقا أو متمّما لما ورد في كتاب المؤلف الضّخم « في البنيويّة الإيقاعيّة للشّعر العربيّ » فلا يفهم إلاّ في ظلّ فهم شامل للكتاب المذكور ومصطلحاته ويمكن تلخيص أهمّ ما يخرج به ألا وهو تحوّل بنية الشّعر المعاصر الإيقاعية حين التقت فاعلن وفعولن في شطر واحد وهو ما لم يكن يحدث في الشعر التّقليديّ . وقد سبق المؤلف إلى هذا الاكتشاف نازك الملائكة حينما استخدمت مستفعلاتن وهي عبارة عن فعلن فعولن واكتشف هذا مالك المطلبيّ عند شاذل طاقه وقد قصر المؤلف الانتقال من فاعلن إلى فعولن والواقع أن هذا غير صحيح فقد وردت نماذج من الشعر المعاصر ينتقل فيها الشّاعر من فعلن إلى فعولن وبالعكس ومنه قول شاذل طاقه في قصيدته « الغضب » الّتي نظمها قبل عام 1950ونشرها في ديوان « المساء الأخير » ومنها قوله :

وَابْعَثِي حُبَّنَا وُجُودِي عَلَيَّا
بِالشُّجُون
أَنَا لَا أَفْهَمُ العُيُونْ

ولدينا أمثلة كثيرة في هذا الباب لم يكن يسمح بها العروض التّقليديّ حقا وتجاوزها الشّعر المعاصر حتى جمع بين المتقارب (فعولن) والخفيف (فاعلاتن مستفعلن) + والمتدارك (فاعلن) وفي القصيدة الآنفة الذّكر ما يشفي غرض من يريد الدّراسة والتّأكد .

وفي الفصل الرّابع « الأنساق البنيويّة في الفكر الإنسانيّ والعمل الأدبيّ » ينطلق المؤلّف من تصوّر مسبق للبنيويّة ودور الأنساق ومكانتها في المقاربات البنيويّة ورغم ما حققه المؤلف من لفت الانتباه إلى عملية التّكرار في النّسق وتأصيل هذا التّكرار في الفكر الإنسانيّ وأنّه ظاهرة متجذّرة في تراث الشّعوب الأدبيّ والشّعبيّ وتستحق الدّراسة والتّقصي العلميّ الجاد ومع ذلك فإنّ المؤلّف رغم نجاحه في تأكيد الظّاهرة لم يستطع

أن يقنعنا بأهمّية دورها إلّا نظريًا ولم تكن الاحكام الّتي توصّل إليها أحكاما يقطع بتعميمها نهائيًا وتبقى في حدود المحاولة الجديدة والبداية الّتي تنتظر الكثير .

وفي الفصل الخامس « نحو منهج بنيويّ في تحليل الشعر » دراسة في شعر أبي نواس وأبي تمّام يحاول تحقيق غرضين كما قال : الأوّل متابعة تطوير منهج بنيويّ في تحليل الشّعر والثّاني إضاءة ملامح من بنية القصيدة عند أبي نواس وأبي تمام .

فيتناول ثلاث قصائد لأبي نواس وقصيدة لأبي تمام وتظهر براعة النّاقد بجلاء في هذه القصائد حين يعثر على اكثر من ثنائية داخل قصيدة واحدة تلتقي دلالاتها النّفسيّة والصّوريّة في مصبّ واحد ويستطيع المؤلّف أن يقدّم عملا ناجحا حقا يجسّم فيه مقدرته ناقدا بنيويًا يضع المنطلقات النّظريّة موضع العمل . ويكتسب هذا الفصل أهمّيته من تناول المؤلف لقصائد كاملة اولا ثمّ أنه يحاول تعميم الثّنائيّات نفسها على اكثر من نصّ لشاعر واحد (ابو نواس) ويثبت فيها أنّ رؤية الشّاعر للكون وموقفه من العالم يتصفان بالشّمول وأنّ الشّاعر يعبّر عن موقفه في موضوع معيّن بأكثر من وسيلة وطريق مما يجعل المنهج البنيويّ صالحا لا لتناول النّصوص مجزّأة أو قصائد كاملة فقط بل لدراسة أعمال مختلفة لشاعر واحد أو في عصر محدّد من خلال الثّنائيّات المتقابلة الّتي يحرص البنويون على النفاذ من خلالها إلى أعماق الأعمال والوصول إلى تصوّر شامل موحّد .

ولكنّ ما يؤخذ على هذا الفصل أنّ المؤلّف يحقّق الوحدة والشمول في الرّؤية من خلال ثلاثة نصوص في موضوع واحد « الخمرة والأطلال » فإنّه ينطلق من حقيقة تراثيّة ثابتة أصبحت مسلّمة وشوقيّة فالقاصي والدّاني يعلم موقف أبي نواس من الأطلال والخمرة . وبالرّغم مما يحقّقه المؤلّف من متعة للقارىء ووضوح ، وتصوّر طريق يؤسس به لمنهجه البنيويّ فقد كان بالإمكان تحقيق نتائج أفضل وأكثر إقناعا لنا لو أنّه تناول شموليّة الرّؤية ووحدتها من خلال نصوص تدور حول محاور مختلفة تكون الخمرة والأطلال واحدة منها أوّلا وثانيًا ، لو أعطانا رؤية جديدة تضيف إلى تراث أبي نواس موقفا جديدا لم يكتشف من قبل وعند ذلك يقطع السّبيل على من يريد الاعتراض على المؤلّف وأنه بعد الجهد المضني والمنعرجات الكثيرة الّتي اجتازها في مسيرته لم يزد أن قرّر تصورا سبق أن توصلنا إليه قبل البنيويّة ، أو من غير الجهد الّذي بذله . وعند ذلك يصير لغير البنيويّة ما للبنيويّة من إمكانات وبجهد أقلّ رغم ما يتميّز به الطّرق البنيويّ ومقارباته من طرافة وجدة كأسلوب إثبات متكامل متماسك .

ويختتم المؤلّف كتابه بـ « الآلهة الخفيّة نحو نظريّة بنيويّة للمضمون الشّعري : في بنية المضمون الشّعريّ هاجس النّزوع » وهو فصل وعد في مقدّمته بتناول أربع قصائد لأدونيس وييتس وكفافي والبيّاتيّ ولكنّه لا يتحدّث إلّا عن « كيمياء النّرجس ـ حلم » . لأدونيس وبالرغم من التّمكن الذي يظهر في تناول المؤلف فإنّه لا يتناول القصيدة على أنها قصيدة جديرة بالكشف بقدر ما يحاول أن يطبّق المنطلقات النّظريّة البنائيّة حرفيًا على القصيدة ولذلك يظهر انه معلّم وباحث أكثر مما هو ناقد مبدع في هذا الفصل فيحاول أن يجد لكلّ كلمة علاقات ودلالات ويبحث في كلّ المحاور التي يتمحور حولها الطّرق البنيويّ ويظهر أنّه حمّل الأشياء أكثر مما تحتمل يزيد من صعوبة ذلك كثرة إشارة المؤلف إلى مؤلفاته وبحوثه السّابقة فلا تكاد تكتمل الفائدة إلّا إذا أحطنا بتراث أبي ديب كلّه وجعلناه إلى جانبنا ممّا يثير الشّك بأنّ الأسلوب البنيويّ يكاد يكون مغلقا على نفسه .

وليس من المجاملة إذا قلنا إن الكتاب جدير بالقراءة ولا يستغني عنه من يريد التّخصص في النّقد البنيويّ أو من يريد أن يكون ناقدا بنيويًا بل لعلّه مهم جدا لكلّ المهتمين بالنّقد الأدبي ومناهجه فهو محاولة جادة لباحث وناقد جاد متمكّن وقلّما نجد في المجال التّطبيقيّ ما يوازي هذا العمل الدّقيق وإن كانت قراءة هذا العمل لا تبدّد نهائيًا الشّكوك بجدوى هذا المنهج على التّعميم وأنه قادر على تجاوز النّمطيّة الّتي تفرضها محاور الثّنائيات المتقابلة . ولعلّ العناية المفرطة في تلمس العلاقات ومحاولة اثبات صحة الفرضيات تحول المنهج البنيويّ منهجا صعب المراس يحمّل القارىء والنّاقد والنّصوص أكثر مما تحتمل ، فما اقسى أن تكون قراءة القصيدة أصعب من تحليل معركة أو إعداد خطة حربيّة وعلى درجة من التّعقيد لا يقابلها إلّا تعقيد العالم ، فكم من القرّاء على استعداد لبذل مثل هذا الجهد والوقت من أجل قراءة قصيدة قد لا يصل في النّهاية إلى مداها رغم محاولتنا فلسفة ما ليس بفلسفة ؟

3 ـ في البنيويّة التركيبيّة دراسة في منهج لوسيان غولدمان .

د . جمال شحيّ 1982 ـ دار ابن رشد للطّباعة والنّشر

يغطّي هذا الكتاب جانبا آخر من نشاط البنيويّة وفروعها وإذا كنّا نرى في مجموعة الكتب التي تناولناها في دراستنا هذه مجموعة تتكامل منهجا وموضوعا فإنّ هذا المؤلّف يختلف عن سابقيه لا من حيث تأكيده على الجانب الفلسفيّ والأيديولوجي (بينما تركز الكتب

الثلاثة الباقية بشكل أساسي على الجانب اللغوي والشكلاني للبنيوية فقط) بل من حيث أسلوب التناول ودوافعه .

فالكتاب هذا دراسة في اتّجاه محدّد من البنيويّة ومنهج الدّراسة غير منهج النّقد التّطبيقيّ الّذي الفناه في جدليّة الخفاء والتّجلي وغير منهج الأسلوب السّرديّ التّاريخيّ والأسلوب الوصفيّ الّذي الفناه في النّظريّة البنائيّة . وإذا كانت دوافع الكتب الثّلاثة الأخرى تعليميّة تغذّيها حوافز فنّيّة تتّصل بممارسة النقد الأدبيّ فإنّ حوافز هذا المؤلّف حوافز آيديولوجيّة يمكن التماسها من المقدمة حيث يعتبر المؤلّف مناهج النّقد الأخرى لا سيما ما ظهر منها في فرنسا من قبل من بقايا الفكر البرجوازيّ الليبيراليّ الأدبيّ في مرحلة المؤسسات المركزيّة الإحتكارية المرتبط بالنّظم الإستعمارية وهو كلام دأب على ترديده الواقعيّون المتشبّثون بالنّظم الأيديولوجيّة في العالم الثّالث المرتبط بتبعية فكريّة لماركس واتباعه وإن لم يكن المؤلف في موقفه متطرّفا أو شديد الانحياز .

وأوّل ما يلفت النّظر في المؤلف عنوانه في « البنيوية التّركيبيّة » في حين ما يتردّد في كلّ صفحات الكتاب هو « البنيويّة التّكوينيّة » . مما يثير شكوكا حول إمكانيّة حدوث خطإ في ترجمة العنوان (المصطلح) أو إقحام عنوان جديد للكتاب بعد كتابته بصورة سريعة أحدثت هذه المفارقة .

يتألّف الكتاب من 192 صفحة من القطع الصّغير موزّعة على قسمين توزيعا يكاد يكون متساويا . يضمّ النّصف الأوّل سبعة فصول تكلّم المؤلف فيها عن حياة غولدمان وعلاقته الفكريّة بمن سبقه من المفكرين مثل لوكاتش وهيغل وماركس وسارتر وكلوفلر وجان جينيه وغيرهم من المفكرين والفلاسفة والنّقاد وقد تتبّع شحيّد أفكار غولدمان وأوصلها بجذورها الأولية مبيّنا ما لغولدمان وما لغيره بعد أن أخذ هذا الكثير ممن سبقوه فطوّر وجدّد وأماط اللّثام عن أفكار من سبقه لا سيما في مجال المحاور الرّئيسية واعتبرها مقولات أساسية مشتركة مثل : البنية الدّلالية ، والنّظرة الشّمولية ، والوعي الممكن والتّشيّؤ ، ورؤية العالم ، مستعينا بنماذج من المقالات والأعمال العلميّة والأدبيّة وأحاط بكل ذلك إحاطة جيدة ولهذا السّبب يتحدّث عنها حديث العارف لا حديث الباحث فهو يقرّر أوّلا ثمّ يسوق الدّليل . ويشير إلى ما يؤكّد صحة أحكامه وكنّا نودّ أن يستخدم المؤلّف المنهج البنيويّ التّكوينيّ في بحثه ليتفاعل المنهج مع الموضوع ولكنّ ما حدث أنّه تناول البنيويّة التّكوينيّة ودرسها منهجا قائما دون أن يتأثّر هو بها ولذلك حدث انفصال بين موضوع البحث ومنهجه .

ودليلنا على ذلك تناوله لحياة غولدمان الثّقافية في الفصل الأوّل . فحديثه عنها حديث سرديّ جاهز دون ربط لحياة غولدمان الثّقافيّة بحركة التّاريخ الاجتماعيّ كما ذكر في تعريفه للبنيويّة ولذلك لا ندري لماذا اتّصل بماكس ادر ولماذا تنقل من بخارست إلى بوتاساني إلى فيينا ثمّ باريس ولماذا هرب إلى تولوز وأودع السّجن ثمّ لماذا هذا التّشتّت في الدّراسة بين الأدب والقانون والفلسفة والمسرح والاقتصاد السّياسي .

ومن طريقة العرض يبدو لنا أن غولدمان أحاديّ النّظر والثّقافة الآيديولوجيّة فهو رغم تعدّد اهتماماته نجده من النّاحية الآيديولوجيّة ينصرف إلى الماركسيّة منذ أن عرف ماكس أدر وحينما انتقل إلى النّمسا وسويسرا ثم فرنسا والمانيا ظلّ مع الماركسيين ولعلّ توسط جان بياجي لدى النّازيين ليطلقوا سراحه أثر في تحفيزه على الاستمرار في الخط الماركسيّ ومن يدري لو أن غولدمان زامل غير الماركسية لما بقي ماركسيّا . فهو إذا ماركسيّ رغما عنه ولذلك حينما تطورت ثقافته تبنّى الماركسيّة الحرّة فاثار حفيظة الشّيوعيين وانتقاداتهم ثمّ يقترب منهم مرّة أخرى ويبقى ماركسيّا رغم انفتاحه على المجتمع الغربيّ المعاصر . هذا ما نستنتجه من المقدّمة السّرديّة لأنّ المؤلف أخذها حقائق مسلّما بها ولم يربطها بالواقع ولم يتوصّل إلى هذا من خلال الدّراسة ولكنّه أخذها جاهزة كحقائق مسلّمة بها وظواهر عينية دون ربط العلل بالمسببات .

وفي القسم الثّاني يتناول أعمال غولدمان بطريقة سريعة ومختصرة فهو لا يناقش ولا يحلّل وإنما يتحدّث عن المؤلفات ملخّصا أو مركّزا الضّوء على أهمّ ما فيها من موضوعات ولمّا كنّا لا نلمّ بكلّ أعمال غولدمان ولا بالأعمال التي تحدّث عنها غولدمان فمن العسير مناقشة المؤلف في الموضوع ولا أعتقد أنّ القارىء يستفيد كثيرا من هذا القسم لأنّه دراسة عن دراسات تناولت أعمالا فنّيّة وكان ينبغي أن يتصدّر هذا القسم مقدمة وأن يتبسّط المؤلّف في التّحليل ثمّ يستعرض استنتاجاته وما توصّل إليه ولكنّ المؤلف استنتج ثمّ بدأ يتحدّث عن المؤلفات .

ومع ذلك تبقى للكتاب أهمّيته ودوره في تعريف القارىء بغولدمان أولا ثمّ بالبنيويّة التّكوينيّة وهي الجانب الآخر من البنيويّة الّذي يركّز على الاتّجاه الفلسفيّ والآيديولوجيّ ومن هنا يكسب الكاتب قيمته وأهمّيته حينما يضاف إلى مجموعة الكتب الّتي تحدّثنا عنها ولا بد من الثّناء على المؤلّف وجهوده حيث استطاع أن يقدّم لنا البنيويّة التكوينيّة من خلال أعمال غولدمان أو بالعكس وهو عمل شاق يحتاج إلى جهد ووقت ودراية لا سيما والرجل متعدّد الإهتمامات واسع المعرفة عميق

الجذور وأعماله كثيرة وما كتب عنه شيء كثير يصعب حصره .

4 ـ الخطيئة والتكفير : عبد الله محمد الغذامي السعودية 1985

من مميّزات هذا الكتاب المهمّة أنّه يصدر في السّعوديّة فيتيح للقارىء العربيّ هناك الاطّلاع على منهج نقديّ أجنبيّ في مجتمع يمكن اعتباره آخر المجتمعات العربيّة تأثّرا بالتيّارات الأجنبيّة وأكثر البيئات حفاظا على الذّاتية الثّقافيّة التّراثيّة السّلفيّة .

أمّا الإشكالات التي يثيرها هذا المؤلّف فكثيرة جدا ولذلك يصعب تناول المؤلّف فصلا فصلا أو قسما قسما ، ومن أجل ذلك سنؤكد على الجوانب المنهجيّة في الكتاب وما تثير من قضايا عامة .

وأول ما يلاحظ في هذا الكتاب أسلوبه السهل الذي يمكن القارىء في أي مستوى كان من استيعاب أفكار المؤلف والموضوعات الّتي يتحدّث عنها ولعلّ مرجع هذا التّبسيط إلى أنّ المؤلّف نفسه لم يكن من أعلام البنيويّة في العالم العربيّ ولم يكن من المنخرطين في منهجها وإن كان يميل إلى ترجيحها على سواها من المناهج فهو كما يظهر لما أراد أن يتعلّم ويتفقّه أكثر فأكثر في المنهج البنيويّ فوجدها مناسبة أن يتعلّم ويؤلّف فيعلم غيره وإذا كان لهذا السّبب أثر في تبسيط الطّرق فإنّه انعكس على تركيب الكتاب إلى درجة كبيرة أحيانا .

وإذا نظرنا في عنوان الكتاب رأيناه يتحدّد في « من البنيويّة إلى التّشريحيّة » ويوحي مثل هذا العنوان أنّ المؤلّف يبدأ من نقطة معينة وينتهي عند أخرى وعليه على الأقلّ أن يحدّد مفهوم البنيويّة ويتابع تطوّر المفاهيم حتّى يصل الى التّشريحيّة ، ولكن ما نجده منذ الصّفحات الأولى هو الهجوم على نقاط وموضوعات عامة تشترك فيها البنيويّة مع غيرها من فروع النّقد اللّسانيّ ، فالاهتمام بالنّصّ والقراءة المتأنّية الأدبيّة موضوعات تشترك فيها البنيويّة وغيرها ولم يكن تركيز الكاتب على المنطلقات البنيويّة وإنما جاء متداخلا مع غيرها من المنطلقات ، وحتّى أسلوب التّناول جاء بشكل عام . فهو يتحدّث عن الشّاعريّة والأدبيّة والسّيمولوجيّة ودرجة الصّفر حديثا عاما وحين ينتقل إلى الجانب التّطبيقيّ يتعثّر أحيانا في تطبيق منهجه فهو الدّاعي إلى تفسير الشّعر بالشعر وفتح حدود الكلمات ولكنّه عندما يواجه قول زهير ابن أبي سلمى « ومن لا يظلم النّاس يظلم » يغلق الكلمات ويرفض تفسير الظّلم بغير المعنى المحدّد قاموسيّا ويصرّ على أنّ الشّاعر يدعو إلى ظلم الآخرين كي لا يظلموه ، ويسجّل على شاعر الحكمة التناقض في الموقف داخل القصيدة ، وهكذا يغلق الكلمة ولا يحاول فتح حدودها ، ولو أجهد نفسه قليلا وقرأ الشطر قراءة شاعريّة لوجد أنّ الشّاعر تصوّر الحياة صراعا بين الإنسان والطّبيعة ، بين الموت والحياة ، وبين الإنسان والإنسان ، ومن لا يشارك في هذا الصّراع يظلم نفسه ويكون منعزلا فالحياة هي أن تشارك الآخرين ولم يفطن الكاتب إلى هذا التّفسير مع أنّه يذكر بعد صفحات قول الرّسول ﷺ « لو أنّكم لا تخطئون لأتى الله بقوم يخطئون يغفر لهم » وقوله « انصر أخاك ظالما أو مظلوما » ويذكر قول الله تعالى « إنا عرضنا الأمانة على السّماوات والأرض والجبال فأبين أن يَحْمِلْنَهَاوأشفقن منها وحملها الإنسان إنّه كان ظلوما جهولا » فهل يختلف هذا الظّلم عن الظّلم الّذي عناه زهير . أكثر الظّن أنّ الكاتب نفسه ناقض منطلقاته دون أن ينتبه لها . ومن الأخطاء المنهجيّة الّتي ارتكبها المؤلّف أنّه ما يكاد ينتهي من مقدّمة حتّى يتبعها بأخرى وكنّا نظنّ أنّه قال كلّ ما عنده من حديث نظريّ في الصّفحات الأولى حتّى صفحة (108) وحان الوقت لأن يدخل في عمله التّطبيقيّ ولكنّنا نفاجأ بأنّه يقدّم مرّة أخرى تشريحيّة وهي شعر حمزة شحاتة ، وقد نقبل منه هذه المقدّمة لأنها تضع أمامنا تصوّر الباحث المنهجيّ في شعر حمزة شحاته ، ولكنّ الأمر لا ينتهي عند هذا الحد فبعد صفحات يعود في الفصل الثّاني ليقدم لنا فلسفته مرّة أخرى تحت عنوان « إشكالية نقديّة وأخلاقيّة » وتكرر المقولات نفسها مرّة أخرى في الخمسين صفحة التّالية .

وتستمرّ الحال فلا يخرج من مقدّمة حتّى يدخل في أخرى ولا ينهي قضية حتى يكاد يكرّرها مرّة أخرى وبأسلوب آخر أو تحت عنوان آخر فيحمله ذلك على الإسهاب والاسترسال غير المحكم .

ومن إشكالات المؤلّف المنهجيّة أنّه يرفض اتّخاذ الشّخصيّة وثيقة لفهم النّصّ أو أن يتّخذ النّصّ وثيقة لفهم الشّخصيّة وهي منطلقات ألسنية بديهيّة ولكن من الواضح أنّ المؤلّف خدع بمظاهر حياة الشّاعر الّذي تزوّج ثلاث مرّات ففشل ومن ثمّ اعتزل الحياة العامة وصار يحرق قصائده ويمتنع عن مقابلة أصدقائه وذويه ولذلك صار النّص في خدمة الشّخصيّة والشّخصيّة في خدمة النّصّ ووضع مبادئه الستة الّتي تكوّن منها نموذجة « الخطيئة والتكفير » (آدم وحواء ، وابليس والتّفاحة والأرض والفردوس) وبذلك صار فهم الأديب فهما لإنتاجه . وهو منهج يتعارض مع الإتّجاه البنيويّ .

ويبدو أنّ النّموذج الّذي اختاره المؤلّف « أدب حمزة شحاتة » أصغر بكثير من حجم المنهج البنيويّ ولو رجع المؤلّف إلى شروط اختيار النموذج في الدّراسات البنيويّة كما شرحه صلاح فضل في كتابه النّظريّة البنائيّة لفطن إلى ذلك ـ هذا احتمال ـ أو ان المؤلّف لم يستطع أن يقنعنا من خلال بحثه أنّ أدب حمزة شحاتة صالح لاتخاذه نموذجا للبحث يتكافأ مع المنهج . والّذي نراه أنّ المؤلّف خدع بمظاهر حياة حمزة شحاتة الشّخصيّة وانعكست هذه المؤثّرات على المؤلّف عندما قرأ شعره وكان يظنّ أنّ كلّ من يعتزل النّاس هو قادر أن يكون المعرّي الثّاني والمؤلّف يلوّح بذلك من خلال استشهاده بشعر المعرّي في أكثر من مناسبة .

وممّا يؤكّد ما نذهب إليه أنّ المؤلّف نفسه في آخر الكتاب وتحت عنوان (كلمة شكر) ذكر أنّه كاد في أحد مراحل البحث أن يعدل عن نموذج الشّريحة لولا أنّ البعض من معارف حمزة شحاتة زوده بملفات من القصائد غير المطبوعة للشّاعر وكذلك بعض رفاق المؤلّف سجلوا له حلقات عن حياة الشّاعر .

ومهما اتّصف اعتراضنا على منهج البحث بالشّدة فإن الكتاب لا يفقد من أهمّيته الّتي ذكرناها شيئا وأنّ المؤلّف استطاع أن يوفّر لكل مثقّف مهما كان مستواه خطوطا عامة في الاتّجاه النّقديّ البنيويّ أو بالأحرى أسسا نقديّة لمن يريد أن يتعلّم الوصول إلى ما وراء النّصوص الأدبيّة أو كيف يتعامل مع الأدب الحديث ، واستطاع بيسر أن يستخلص الخلاصة المركزة لجهود أكثر من رائد للبنيويّة فيأخذ زبدة ما توصّلوا إليه بعد عناء وشروح كثيرة فيلخصه بكلام بسيط مفهوم وقليل مع أمثلة مستوحاة من الواقع وأن يربط هذه الأفكار بما توصّل له العرب من لمحات هنا وهناك ويجمعها في كتاب يجمع بين النّظريّة والتّطبيق وقد يساعد هذا الجهد على إيجاد أرضيّة ثقافية لطلبة الدّراسات الأدبيّة في السعودية وأن يتعرّفوا على آفاق جديدة تشدهم إلى البحث عن البنيويّة والتّعرّف عليها أو على الأقلّ الاستفادة من بعض تراثها العلميّ .

وبعد أن تعرّضنا لهذه المؤلّفات الأربعة يصير من المهمّ جدّا طرح بعض الأسئلة على أنفسنا وعلى هذه المؤلّفات إذا ما أردنا تحديد مكانتها العلميّة ومعرفة ما يمكن أن تحقّقه من غايات من خلال وظيفتها التّعليميّة .

فهل تضيف المؤلّفات الأربعة شيئا جديدا إلى تراث البنيويّة المعرفيّ الإنساني ؟ وهل توصل هذه الكتب لمنهج بنيويّ عربيّ متميّز ؟ وإلى أي مدى تستطيع هذه التآليف وأمثالها أن تقنع من له موقف معارض أم مؤيّد مسبق من البنيويّة أن يتبنّى موقفا جديدا مغايرا لموقفه السّابق ؟ ثمّ ما هي قدرة هذه الكتب التّعليميّة على خلق جيل من المثقفين العرب يستطيع أن يتقدّم بالبنيويّة العربيّة خطى جديدة إلى الأمام .

والحقيقة الّتي لا تغفل ولا يمكن تجاهلها أنّ إجابتنا بشكل عام ستكون أقرب إلى الجانب السلبيّ منها إلى الجانب الإيجابيّ وإن كنا قد أشدنا بالمحاولات التّطبيقية الّتي تطرّق لها أبو ديب وأنّها تحقّق شيئا يسيرا من هذه الطّموحات .

وما مردّ ذلك إلّا لأن الباحث العربيّ لا تستهويه الموضوعات الّتي يكون موقفه منها محايدا أو يستطيع أن يتّخذ منها موقفا محايدا أثناء معالجته لها ، فما زال الكاتب العربيّ لا يحرّك قلمه إلّا حينما يستنكر أو يستجيب بدون حدود لفكرة ما ، ويتّخذ موقفا محدّدا مسبقا منها ثمّ يحاول أن يعرض هذه الأفكار أثناء محاولته التعرف عليها وقبل أن يحيط بما لها أو عليها ، وفي مثل هذه الحالة لا ينصرف جهده إلّا إلى توضيح ما فهمه أو ما يجده بطريقة وصفية ليظهر بمظهر من يحيط بكل شيء عنها فيرفض ويقبل دون مناقشة وعندئذ لا يستطيع أن يأتي بجديد كما لو اتّخذ موقفا محايدا يمكّنه من مناقشة ماهيّة المدوّنات الأساسيّة بأسلوب يتيح للآخرين الانبهار بها فيرفضون أو يستجيبون نتيجة للتعمق في معالجة هذه المدونات .

إن المطارحة التي لا تضيف إلى التّراث المعرفيّ أشياء جديدة أو لا توصل لمناهج جديدة يتفرّد من خلالها الباحث أكثر مما يحقق له عرض المقولات وشرحها تظلّ تكتفي لمؤلفها بمزيّة تحقيق السّبق في عرض هذه الأفكار والمناهج الطريفة والدعوة إليها في بيئة محددة وهي أقصى ما يمكن أن تحقّقه في وقتها ثمّ لا تلبث أن تتضاءل أهمّيتها بمرور الزّمن وانتشار الأفكار واتّساعها لأنّها تقف عندما هو كائن دون ما يمكن أن يكون .

وتبقى مثل هذه المؤلفات في غاية الأهمّية لأنها تسدّ فراغا قائما في المكتبة العربيّة وتوفر الحد الأدنى من المعرفة في المنهج البنيويّ .

العراق
الأقلام
العدد رقم 7
1 يوليو 1990

البنيوية في مصنفات روادها

د. عمران الكبيسي

الجامعة المستنصرية / كلية الآداب

حظيت البنيوية باهتمام النقاد والمفكرين في جل ارجاء العالم، بشكل جعل منها صيحة العصر ومدرسة النقد الحديث الكبرى.

وقد نجد جذور البنيوية الاولى بعيدة تكاد تمتد في عمق التاريخ، تتصل اطرافها بفكر ارسطو إلاّ ان مبادئ سوسير وافكاره تعدّ الحقل الاساس الذي بدات تنمو فيه حتى ازدهرت براعمها في حلقة براغ ١٩٣٤، ولكن عالمنا العربي لم يكن حتى الستينات يعرف عنها إلاّ النزر القليل، ولا يزال ينقصه الكثير من المعرفة عنها حتى بين المتشغفين بها على الرغم من انتشارها في العالمين الراسمالي والاشتراكي في قارتي آسيا واوربا، وهكذا نبدو متاخرين زمناً طويلاً عن العالم رغم تقدم تكنولوجيا الاتصالات ووسائل انتقال المعارف.[1]

ومن المفارقات التي صاحبت ظهور البنيوية في الوطن العربي انها تظهر وتنشط موجهة بأتقان بين مثقفي المغرب العربي فتنال لديهم نصيباً من العناية قبل المشرق العربي. وقد اعتدنا ان نجد سوريا ولبنان ومصر سبيلاً لدخول الافكار إلينا سواء أكان ذلك بسبب نشاط حركة الطباعة والتجارة فيها او اتصال ابنائها بالعالم الخارجي اكثر من غيرهم.

ولكنّنا نجد اليوم ان حصاد البنيوية الفكري والنقدي، او ماكتب عنها في كل من تونس والمغرب يتفوق كماً ونوعاً على مانجده في بقية اقطار الوطن العربي مجتمعة بما فيها لبنان الذي يعد مركز توزيع ونشر تصب فيه الكتابات من المشرق العربي ومغربه ومن خارجهما.

وقد اضحى من الثابت أنّ اتصال المغرب العربي اليوم بفرنسا وغيرها من الدول الاوربية في حوض البحر الابيض المتوسط ثقافياً اصبح اوثق من اتصال المشرق العربي بدول المعسكرين الشرقي او الغربي ولاسيما بعد انغلاق دول المشرق العربي على نفسها وانفتاح المغرب ثقافياً على أوربا وعلى لغاتها ومؤلفاتها إن لم نقل انثقاف متعلميه بما لدى الاوربيين وان كنّا نجد الفكر البنيوي يستأثر باهتمام مثقفين هم أحرص من غيرهم على الثقافة العربية واصالتها من امثال عبد السلام المسدّي في تونس ومحمد مفتاح في المغرب وعبد القادر الفاسي وغيرهم. مما يجعل شأن البنيوية يتعاظم وتتسع رقعتها ويزداد رصيدها ويتبارى المتنافسون في أمرها حتى اولئك الذين ينتمون الى آيديولوجيات متعددة متضاربة تنتمي جذورها الى الشرق او الغرب وتتضارب منطلقاتها الاساسية مع الفكر البنيوي كالاتجاه الماركسي مثلاً فتحتل البنيوية مكانة المنهج الفكري الأهم في اجتذاب المفكرين والاكثر حظوظاً في استقطاب جهود الكتّاب بين مناهج البحث لاسيما في مجال النقد الأدبي. حيث يتميز هذا المجال بوضوح خطوطه المهمة التي يتفق عليها أنصار هذا الاتجاه ومنظروه ومنها :

١ ـ إن البنيوية منهج بحث او طريقة لرؤية العالم والاشياء ـ بعد تكوينها ـ بعمق وشمول وتكامل وتقصٍّ يعتمد على الاستقراء والاستنتاج اكثر منها مدرسة ادبية او مذهباً فنياً او آيديولوجيا او اتجاهاً فنياً.[2]

٢ ـ إن البنيوية فرع من شجرة المعرفة اللّسانيّة وحقل من حقولها إذ تلتقي مع الشكلانية والاسلوبية في مابذره سوسير من مبادئ فتلقي هذه الحقول في منطلقات التاكيد على النص ولغته وتعنى بدراسة عناصر الاتصال والتوصيل وتتجاوزهما في التاكيد على هوية الظواهر المتحددة بشبكة الروابط وعلاقة المكونات وبفرضيّات يسعى الباحث الى إثباتها

من خلال العلاقات والروابط اللغوية التي تجسد محطات النص الموضوعية بالادراك الصوري[٣].

٣ ـ تطور خطوط الصراع بشان البنيوية من محاولة الباحثين إثبات قدرة البنيويّة على سبر الاغوار وتجلية المواقف او عدم جدواها في تحقيق ذلك الى الاختلاف بشان استعمال منطلقاتها وادواتها وتكيفها مع الاتجاهات الأيديولوجية التي كانت تقف مع الشكلانية او البنيوية في اول نشاتها على النقيض.

فالواقعيون الماركسيون بعد ان ناصبوا البنيوية العداء نجدهم اليوم يحاولون استثمار البنيوية وادواتها ويتجهون بها اتجاهاً فلسفياً يحظى باهتمام الكثيرين نذكر منهم غولدمان ويوري لوتمان ومن شايعهما من المفكرين والنقاد على سبيل المثال لا الحصر.[٤]

٤ ـ يتفق المعنيون بالدراسات اللسانية والبنيوية منها ان في تراثنا العربي هنا وهناك شتاتاً متفرقاً من النصوص والتوجهات التي تتفق مع المبادئ اللسانية والبنيوية وماتولّد عنهما.

وقد سبق العرب غيرهم في التنبه الى ماتنبه اليه المعاصرون بقرون. ويشير الكثير من الباحثين الى ابن سينا والفارابي وابن رشد والى ابن جني وعبد القاهر الجرجاني وابن خلدون وحازم القرطاجني[٥] وغيرهم من الفلاسفة والنقاد العرب السابقين ويذهب بعضهم الى ان نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني تعد منطلقاً ناضجاً علمياً ونظرياً لاصول اللسانيات العربية[٦] وإن ظل بعض اللسانيين في المشرق العربي ومغربه يعيشون على افكار الغربيين، فلا هم قادرون على تجاوز التراث العربي والانتماء الى البنيوية او الالسنية بمناهج غربية والتخلي عما في التراث العربي، ولا هم قادرون على الاكتفاء بما في التراث او الانطلاق منه والاستقلال عن الغربيين.

وحتى اليوم لم يتبلور اتجاه عربي رصين للبنيوية يضيف شيئاً الى مطارحات الفكر الألسني العالمي، ولا تزال مساهمة المثقف العربي في البنيوية على الصعيد العالمي دون مستوى الاشارة والذكر. وهذا ماتكاد نلمسه بوضوح من خلال تناولنا للكتب التي نحن بشانها اليوم وهي:

---

١ ـ نظرية البنائية في النقد الادبي : صلاح فضل القاهرة ١٩٧٨.

٢ ـ جدليّة الخفاء والتجلّي دراسات بنيوية : كمال ابو ديب لبنان ١٩٧٩.

٣ ـ في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان : جمال شحيد سوريا ١٩٨٢.

٤ ـ الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية. عبد الله محمد الغذامي السعودية ١٩٨٥.

فالكتاب الاول من مصر والثاني من الأردن والثالث من سوريا والرابع من السعودية وهي اقطار عربية متجاورة بينها اتصال وثيق في المجال الثقافي ويؤثر بعضها في البعض الآخر ويتأثر به. وتجمع بين هذه المؤلفات سمات مشتركة منها :

١ ـ إن مؤلفي هذه الكتب اساتذة في الجامعات العربية وبعضهم مارس التدريس في جامعات اجنبية مما جعل هذه المؤلفات مكتوبة بروح تعليمية توجيهية اذا استثنينا مؤلف جمال شحيّد.

١ ـ ان مؤلفي هذه الكتب هم ممن درسوا في جامعات اجنبية وتعرفوا على البنيوية خارج وطنهم العربي، وخلال فترة دراستهم وظهروا جميعاً بنيويين منحازين الى البنيوية او متعاطفين معها مما جعلهم لا يعنون عناية جدّية بوجهات النظر المعاكسة بل يأخذون البنيوية من طرف واحد منحاز إليها.

٣ ـ إن هذه المؤلفات خرجت في فترات متقاربة فهي جميعاً صدرت خلال فترة سبع سنوات ويكاد يكون تأليفها متزامناً احياناً

٤ ـ تشترك الكتب جميعاً بأنها تتناول البنيوية بطرق مختلفة تجمع بين النظرية والتطبيق او السرد التاريخي والتفصيل الفني مع عناية مركزة في الجانب الادبي اكثر من غيره.

وممّا لا شك فيه ان هذه المؤلفات مجتمعة تهيئ للقارئ او للطالب في المشرق العربي قاعدة سليمة واساساً متيناً من الوعي بالبنيوية وابعادها الى درجة تكفي المثقف الاعتيادي وتؤهل من يريد التخصص لان يشق طريقه بثبات اذا ما اراد الغوص العميق في البنيوية والولوج داخل منعطفاتها فهي دون مستوى التخصص الدقيق وان لم يكن للمتخصص غنى عن الاطلاع عليها ولكن اهميتها تتعاظم حينما ندرك انها ستكون بمتناول طلبة جامعات لا يعرفون شيئاً عن البنيوية .

ولكي نعطي لكل مؤلف حقه لابد من الحديث عن كل مؤلف على انفراد قبل ان نقطع رأياً او نقترح مسلكاً بشأن ماذهبوا اليه او ماذهبت البنيوية ذاتها إليه.



يتكون المؤلف من قسمين رئيسيين في (٣٨٢) صفحة وليس (٢٨٨) صفحة كما يشير تسلسل الاخيرة من الكتاب حيث ورد لبس في ترقيم الصفحات التي ضمت ثبتاً بالمصادر فهبط التسلسل من (٣٧٧) الى (٢٨٣) سهواً كما يبدو.

مهد المؤلف لكتابه بمقدمة قصيرة برر فيها منهجه النظري الذي يجمع بين التاريخ والفلسفة والادب واصطناع الكلمات

الجديدة والبدء من الأبجديات.

يفتتح المؤلف كتابه بالقسم الاول الذي جعله مدخلاً لدراسة البنائية وأصولها مبتدئاً من مدرسة جنيف الرائدة وزعيمها فردينان دي سوسير مفصلاً القول في ثنائياته مشيراً الى اعتباطية الرمز اللغوي لديه والى تبشير سوسير بالسيميولوجية وهي المبادئ الاساسية التي اصبحت فيما بعد اساساً لكل الدراسات الالسنية وفروعها بما فيها البنيوية.

وينتقل المؤلف الى ميراث الشكلانية الروسية منذ نشأتها ١٩١٥ إثر تشكيل حلقة موسكو اللغوية وتأسيس جمعية ابو جاز لدراسة اللغة الشعرية بعد ذلك بعام واحد، ويفصل القول في ميلاد الشكلانية ونشأتها وعلاقتها بالثورة الاشتراكية والحركات الفنية الاخرى كالجبهة اليسارية ومواكبة الشكلانية لمناخ الفكر الاوربي لا سيما في فرنسا وجامعاتها وعلاقة الشكلانية بمنظري التحليل والموسيقى والفنون التشكيلية في المانيا بعد عام ١٩١٧ وبالحركة الكورية وتحديات الشكلانية للمدرسة الرمزية، كل ذلك قبل ان يقف على تحديد مفهوم الشكلانية وتحديدها لمجالات الدراسة الادبية بالوقوف على الاثار الادبية من دون ظروفها الخارجية، وبغض النظر عن علاقتها بالعلوم المجاورة مثل علم النفس وعلم الاجتماع وخطأ الانعكاس لدى الشكلانيين، فهم يرفضون استخلاص نتائج اجتماعية ونفسية من عناصر الاعمال الادبية مخالفين بذلك الاتجاهات الواقعية، ويتحدث عن نموذج تحليل الادب اللغوي واعتماد الشكلانية على وصف العمليات الوظيفية للنظم الادبية وتحليل عناصرها الصوتية والموسيقية والصرفية والنحوية والمعجمية وعلاقاتها وتعديل القوانين لتصبح على مستويات المعارف السائدة محدداً اولويات المنهج بجملة من امبادئ، مبيناً حدود نظرية الايقاع الشعري والفرق بين الشعر والنثر ودور الخيال والصورة في السياق الشعري ومن ثم يتحدث عن المنهج الصرفي (المورفولوجي) في تناول القصة مع التطرق لأمثلة ونماذج مقتضبة.

ويخلص المؤلف الى ان الشكلانية نشاط بنائي مبكر لا سيما بعد ظهور قضية الفاعل او الفردية الادبية ووظيفتها في التشكيل وقضية العلاقة البنائية بين الادب والمجتمع.

ويتابع المؤلف تأصيله التاريخي والفني للبنيوية بالكلام عن حلقة براغ منذ عام ١٩٢٨ حتى عام ١٩٣٨ ونشاط محركها جاكبسون الذي اتخذ من تزاوج الجمال واللغة اساساً لدراسة القول الشعري، فاستخدمت الاسلوبية معايير لغوية عملية للمقارنة بين الشعر في لغات متعددة من خلال ارتباط الصوت بالمعنى مبلوراً بوضوح فكرة الصوتم (الفونيم). ويتطرق الكاتب لمدرسة كوبنهاكن ١٩٣١، واهتم روادها الاوائل بروندال وجيميسليف / ثم مدرسة نيويورك ومن روادها الاوائل سابير وبلومفيلد وروادها المعاصرين بيك وشومسكي حيث تطورت مشاكل اللغة الجمالية ودراستها في ضوء منهج بنائي اخذ بالنمو في حلقة براغ حيث صور الواقع اللغوي نظاماً سيمولوجياً رمزياً يحلل عملية الكلام قبل ان يصل الى التعبير الواقعي من خلال التقاط العناصر الواقعية المحددة او الذهنية المجردة التي تلفت انتباه الفرد، ثم وضع علاقة متبادلة بينها وبين الرمز اللغوي المتشكل تشكيلاً عفوياً ويخلص الى ان حلقة براغ تجاوزت اخطاء الشكلانية بعد ان ارتبطت الدراسات الادبية بالمجالات الاجتماعية والفلسفية فطورت نظرية تعدد الوظائف بعد ارتباط البنائية بنظرية الظواهر عند هوسرل.

ويصير الكتاب جامعاً لتطور الدراسات اللسانية بما فيها البنيوية واذا كان الحديث الطويل مفيداً لانه يرسخ الاصول بشكل عام ويرصد التطور الدقيق فانه من ناحية ثانية يميّع البنيوية كمنهج مستقل حينما تتداخل مفاهيمها مع غيرها من المدارس والمناهج الى درجة يصعب فيها الفصل بين البنيوية وغيرها. وفي حيز يستغرق ٢٠ صفحة يتحدث المؤلف عن ماهية البنية والبنائية مصطلحاً وخصائص وشروطاً، محدداً النموذج البنيوي وقوانينه وخصائص المنهج البنائي فاجملها في نقاط ست ينتقل بعدها الى تطبيقات البنيوية في العلوم الانسانية مع تطبيقات ميسرة من حقول استخدام التطبيقات البنيوية في الرياضيات وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الانثروبولوجيا البنائية مركزاً القول في ليفي شتراوس وفي الحكايات والاساطير.

واذا كانت مثل هذه النواحي التطبيقية مهمة فان تناولها في حيز محدود يجعلها محدودة الفائدة لعدم توفر حصيلة استيعاب كافية لاسيما والحديث جاف، عسير الفهم صعب الترابط وإن كان المؤلف معذوراً لان مؤلفه لا يحتمل اكثر ممّا ذكر وليس من المعقول ان لا يتحدث عن هذه الجوانب في مؤلف يقتصر على النظرية البنائية.

وفي الصفحات الاخيرة من القسم الاول يتناول الكاتب حوار البنيوية مع الاتجاهات الاخرى مثل التاريخ الذي جعلته البنيوية امراً ثانوياً غير جدير بالدراسة الا عندما تعد البنية انهاء لمرحلة وبدءاً لمرحلة جديدة وإن كانت هنالك اتجاهات بنيوية تؤكد او تعترف بالواقع وبالنشاط التاريخي.

ثم يتطرق المؤلف الى حوار البنيوية الخصب في كتاب ليفي

■ البنيوية فرع من شجرة المعرفة اللسانية وحقل من حقولها.. وهي منهج بحث وطريقة رؤية للعالم والاشياء.


رولان بارت

شتراوس «الفكر الفطري المتوحش» مع الوجودية الذي انتهى بالبنائية الى رفض الآيديولوجيات الشخصية وينتهي القسم الاول بمحاولة عقد تزاوج بين البنيوية والماركسية بحصر الخلاف في طبيعة استعمال المصطلح على الرغم من وجود خلاف عميق بينهما في تفسير التاريخ وصورة واهميته ولكن محاولات ليفي شتراوس وجولدمان تبدو للمؤلف كما قال محاولة عقد زواج بينهما. وهكذا يجمع الحديث في النصف الثاني من القسم الاول بين المنهج التاريخي والمنهج الوصفي فالحديث عن البنية وصفياً وحوار البنائية مع الآيديولوجيات والعلوم يحمل طابعاً وصفياً وتاريخياً فيتداخل المنهجان في ظل الاهداف التعليمية للكتاب.

وفي القسم الثاني ويضم ١٤٥ صفحة تتجسد مهمة البنائية في النقد الادبي من خلال تناول المؤلف لستة موضوعات اساسية: البنائية في النقد، مستويات التحليل الادبي، شروط النقد البنائي، لغة الشعر، تشريح القصة، النظم السيمولوجية والادب، ويتضح من العناوين عناية المؤلف بالجانب اللغوي والاجرائي للبنائية بعد ان تعرض لتطورها التاريخي في القسم الاول ولكنه في الوقت نفسه لا ينسى الجانب الفلسفي الذي يتعرض له من خلال السياقات.

يركز المؤلف على طابع البنية التجريدي حين لا ينطلق من مادة البنية نفسها بل يعتمد على كيفية تجميع هذه الموارد وتركيبها. فالبنية تصور مجرد من خلق الذهن وليس خاصية للشيء، إنها نموذج تحليل وتقييم ومهما كان انطباعنا عن البنية مادياً محسوساً كالجسم والهيكل فينبغي تجاهلها في النقد الادبي تماماً وعلينا ان ننطلق من تصور تجريدي مؤسس على الرمز وعمليات التوصيل. فالبنية وسيط لما هو وراء الواقع وهي تختلف عن الاسلوب، فالبنية ترتبط بالوظائف والزمن وهيكل الاحداث والشخصيات والحكايات امّا الاسلوب فيمس الصياغة وطريقة النسج اللغوي وتحليل الخلايا.

ويفسر الادبية بادخال الكلمة في بنية مركبة خارج حدود اللغة تعطيها الميوعة الاساسية من خلال رمزية اللغة وقابليتها لتعدّد الدلالة وتوليد المعاني المختلفة وليس في الابهام الناجم عن رؤية جمالية لحرية التأويل.

كما ان مهمة الناقد تكمن في اكتشاف تعدد وجوه النص من خلال التحليل الدائب في لغة الدلالة وليس في تفسير النص او العثور على معناه الحرفي او في تصور المعنى الحقيقي والعلمي بل التأويل والتمثل وتحول الناقد الى خالق ثان للمعنى. ويعد تعدد المعاني نتيجة طبيعية لانفتاح الاثر الادبي على نفسه وفي جوهره الرمزي القابل لتعدد المعاني من خلال تغيير الوعي بالاثر الخالد وليس لوجهة نظر نسبية متصلة باختلاف العادات والتقاليد وميول الجماعات.

ويربط المؤلف بين التيار الفلسفي للبنيوية القائم على رصد العلاقات المقارنة بين خصائص الشكل وعلاقاته بجنسه من الاعمال الادبية للمؤلف نفسه ثم بالعصر كله وبغيره من العصور ومن هذا المنطلق ينفذ الماركسيون الى ربط التاريخ بالبنية.

امّا التيار اللغوي فيعتمد على منطق الرمز العظيم على مستوى الجملة ثم السياق الكامل ويرتكز هذا التصور على علاقات اللغة بمنطقها السياقي المتجاور والايحائي الاستبدالي (علاقات المجاورة والمخالفة).

ثم يحدد الكاتب مستويات التحليل الادبي ومراتبه واشكاله وشروط النقد البنائي وتطبيقاته في لغة الشعر والقصة بكلام نظري بحت فهو لا يستنبط قواعده واصوله من خلال نماذج تطبيقية وإنما يتناولها كتحصيل حاصل ومثل هذا الكلام او التأليف او المنهج يساعده في تكوين الوعي لدى القارئ من خلال وصف عام من غير ان يتقدم به كثيراً نحو التطبيق، فمهمة المؤلف تعليمية تقوم على التلقين لا الممارسة والمشاركة.

ويختتم المؤلف كتابه بالكلام عن النظم السيمولوجية والادب متناولاً الرموز ودلالاتها وعلاقاتها بالاشياء والموضوعات الطبيعية والانسانية واللغة ويحدد مستويات العلامية بثلاثة انواع: الاشارة والايقونات والرّمز ويفصل الكلام في قاعدتي الانبثاق والاختبار محدداً ضرورة دلالة الاشياء المحللة رمزياً طبقاً لمبدأ الاقتصار على ماهو مرتبط بمادة البحث ومنبثق عنها من الداخل وليس بما يتعلق بها من عوامل نفسية او اجتماعية او طبيعية.

ثم يرسم توزيعاً منطقياً للوحات سياقية ونظامية ويشرح

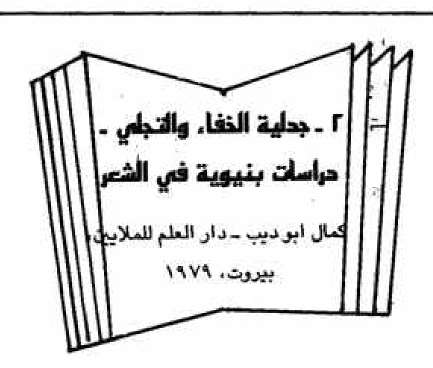
طرق تركيب الرموز وفقاً لقواعد الشفرة بين الباث والمتلقي وأنواع ازدواجية التوصيل وعناصرها ودور الحواس الخمس في تحليل الوظائف العلاميّة وطبيعة الصورة الشعرية وانواع الرموز طبقاً لتكرار استعمالها، وتحدّث عن رمزية الصوت وخصائص الاسلوب البنائي ولعل موضوع النظم السيميولوجية والأدب يعد أهم فصول الكتاب وفائدة للقارئ ثم يختتم مؤلفه بعرض بسيط قصير عابر عن نماذج تطبيقية من النقد العربي الحديث.

وقارئ الكتاب لا يلبث ان يدرك منذ الصفحات الاولى ان غاية الكتاب الأساسية تعليمية فهو كتاب منهجي اعده مؤلفه لطلبة كلية الآداب في المرحلة الجامعية الاولية ولهذا السبب ركز عنايته على الجانب الادبي والنقدي واختيار المراوحة بين الاسلوب التاريخي في السرد والوصف الفني النظري ليتيح للطالب التدرج في سلم المعرفة من درجة الصفر، كما يتيح التكرار للطالب استيعاب الاصول النظرية لاسيما والمؤلف اتبع في منهجه تجزئة الفصول الى عناوين صغيرة مركزة موحية بدلالاتها.

وعناية المؤلف بالجانب النظري يجعل اهدافه مقتصرة على اعداد متعلم لا اعداد باحث او ناقد يمارس عمله الابداعي.

كما ان اعتماد المؤلف على منهج يجمع بين الاتجاه النظري والتاريخي على مافيه من فائدة يقود احياناً الى التكرار، فتكاد اغلب المقولات الاساسية تتكرر مابين الحديث التاريخي والحديث عن الجوانب الفنية النظرية او عند ترجمة مقولات اعلام الاتجاهات المختلفة يضاف الى ذلك ان هنالك اشتراكاً بين منطلقات البنيوية وغيرها من فروع المعرفة اللسانية وتكرار الحديث عن هذه المنطلقات المشتركة في اماكن متعددة من الكتاب يربك القارئ المبتدئ ويجعله غير قادر على التمييز الدقيق بين هذه الفروع وفي نهاية المطاف يجد نفسه جمع كل المحصول في سلة واحدة وتداخلت الانواع والمنطلقات بعضها مع البعض الآخر فهو عندئذٍ يحتاج الى قراءة ثانية وربما ثالثة متأنية للفرز والفصل وقد لايجد المثقف الاعتيادي والقارئ غير المعني في الفصل بالامر متسعاً لذلك.

والكتاب جملة مؤلف عن البنيوية وليس فيها والبحث في ماهية الشئ وذاته غير البحث عن ظروفه وملابساته وآثاره ووظائفه وهي غير البحث في الاشياء بنيوياً.



تتصدر هذا الكتاب مقدمة بقلم المؤلف نفسه يدعو فيها لاقامة التفكير العربي على اسس تتصف بالشمول في تفاعلها وبالعمق من حيث التقصي، ولما كانت البنيوية منهجاً شمولياً في معاينة الوجود بعد الغوص في الآثار بحثاً عن روابط المكوّنات الفعلية للاشياء وعلاقاتها والنظر فيها بفكر جدلي متماسك متكامل فهي من وجهة نظره اجدر المناهج بالتبني وهي الاقدر على تقويم الفكر العربي الذي مازال فكراً ترقيعياً.

ويخيل لنا ونحن نقرأ المقدمة انها مشروع لطرح الفكر البنيوي على الواقع العربي يتخذ من الادب ولاسيما الشعر مثالاً يحملنا من خلال النظر فيه الى تبني هذا الفكر وتعميمه منهجاً امثل في المجالات المختلفة كافة معللاً قدرته على الربط بين الثنائيات المتضادة بما اشتمل عليه من مفاهيم الآنية واصرار على سبر العلاقات بين المكونات لا المكونات نفسها بطريقة تمكن من اكتناه جدلية الخفاء والتجلي والقبض على اسرار البنى العميقة وتحولاتها مما يتجاوز بنا المواقف الترقيعية.

ويختار الباحث طريقة النقد التطبيقي لتقديم البنيوية الى القارئ العربي لعدة اسباب منها ان البنيوية تراث فكري فلسفي لغوي حديث، وان وجدنا له جذوراً عميقة في التراث الاوربي تمتد الى هيغل ومفاهيمه الجدلية وفرويد وتحليله النفسي ولان البنيوية ماتزال غريبة عنا ولانعرف عن تراث سوسيرا إلا القليل بالرغم من وقوف منطلقاته النظرية مع عبد القاهر الجرجاني في تراثنا العربي مما دفعه الى الاعتقاد بعدم جدوى تقديم البنيوية على مستوى نظري صرف لان طبيعة المنهج وخصائصه ستظل عصية الفهم ولعله بذلك يرد على كتاب (صلاح فضل) الآنف الذكر بشكل غير مباشر وإن اعترف بأن جزءاً من مؤلفه يتجه اتجاهاً نظرياً كما سنرى.

ونستنتج من المقدمة ان المؤلف بنيوي متحسس للبنيوية الى درجة كبيرة ويتبنى الاتجاه البنيوي في النقد الادبي، وفي الواقع كثيراً ماترتبط الإشارة الى البنيوية ومراجعها في المشرق العربي بالمؤلف إذ يعد من روادها المبرزين. يتناول المؤلف في

الفصل الاول الذي اطلق عليه «في الصورة الشعرية، الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة، دراسة في البنية» فيرفض التصور النقدي التقليدي القائم على الطبيعة الزخرفية التزيينية او الذوقية فهي بالنسبة اليه تصور قاصر للاسلوب والصورة على انهما عنصران خارجيان في العمل الفني ويدعو الى منهج حديث يتوفر في التصور الادبي مستثنياً عبد القاهر الجرجاني من التراث العربي.

ويحاول في منهجه ان يتجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليل الصورة وتمحوره حول شخصية الفنان الخالق وبيئته فهو يعترف بأهمية هذا المنهج وبالقدرة التي توصل اليها الرمزيون والصوريون في الكشف والذكاء ولكنه يرى في هذه المناهج اسلوباً قاصراً لانها تعتمد في التصور على حد واحد، هو كون الصورة ذات دلالة معنوية قادرة على توصيل الشئ بشكل مباشر سطحي او ضمني ولذلك فهو يحاول الجمع بين المستوى النفسي والمستوى الدلالي جامعاً الوظيفة الدلالية المعنوية والوظيفة النفسية في بعد واحد وفي مستوى يحقق الاتساق والانسجام بينهما، فالمعنى الدلالي لذاته غير مقصود في العمل الادبي وان كان مطلوباً لانه لا يتجاوز مستوى الحيز التقريري بينما تضيف الرغبة النفسية عند اكتشافها الى هذا الحيز بعداً جمالياً وفنياً يحقق المتعة والاقناع في آن واحد من خلال تداخل العلاقات وتبادل الفاعلية وتفجير الرموز والترابطات المؤثرة.

ويحاول المؤلف من خلال هذا الفهم عرض نماذج تطبيقية من الشعر العربي قديمه وحديثه بطريقة ذكية متقنة وبأداء بارع حقاً، وإن كان يعتمد على الاجتزاء والدوران داخل ابيات او مقاطع قصيرة من قصائد طويلة، واذا كان هذا الاجتزاء يسهل مهمة الناقد فإنه حرمنا متعة اكتشاف كيفية ارتباط الصورة المفردة بالسياق الكلي للعمل الادبي حيث تتشابك الانساق بعضها بالبعض الآخر، وحيث يمكن التأكد من ان المنهج البنيوي قادر ان يحقق التصور الشمولي من خلال تلاحم انساق عم متكامل بوحدة عضوية متفاعلة ومتماسكة.

وفي الفصل الثاني «الفضاء الشعري البنية والتصورات المتخيلة دراسة في فضاء القصيدة».

يحاول استثمار تصوره في الفصل الاول مضيفاً اليه الصورة بمعناها السيكولوجي ويعني به مختزنات الذاكرة عن موجود حسي مما يفجر ابتعاثه في الشعر عواطف ودلالات تتوقف حيويتها على طبيعة الانساق ومما تحتوي من علاقات التشابه والتضاد والتوسط التي تنشأ على صعيد التصورات واللغة، واستطاع ان يتصور بؤرة تاريخية ذات فضاءات ثانوية متضادة في الغالب تتحرك في جو من التصورات الأساسية للوجود وكينونة الانسان ورؤيته في سياق متوتر حاد ينشد الى قطبين يستقطبان الحس والانفعال والادراك تتقاطع او تلتقي في نقاط مركزية تعمق مأساوية الرؤية وشموليتها وتنمي تصور الزمن والمكان بتجل مدهش. ومن هذه الثنائيات ـ الحياة والموت، المغلق والمفتوح، المكشوف والمكبوت، الانكماش والانتشار، المغامرة والخوف، المطلق والسكون، الانا والأنت وهي ثنائيات تعورف عليها في منهج النقد البنيوي واستطاع المؤلف ان يقدم رؤية جديدة للاشياء وان يؤكد قدرته على بناء مقومات هذه الرؤية باسس مقبولة ومثيرة.

ولا يغادر المؤلف اسلوب الاجتزاء والاعتماد على المقطوعات ذات الوحدة الموضوعية المتماسكة مما يثير الشك حول امكانية تطبيق نفس الاتجاه والأسلوب على قصائد تتوزع سياقاتها الكلية بين موضوعات شتى كما في قصائد التراث التي تجمع بين الغزل والفخر بالنفس والوصف، والاتجاه نحو رؤية تعالج موقفاً من مواقف الحياة يتخلله تناوب بين المدح والهجاء والحكمة ومواضيع مختلفة تختلط فيها الخمرة بالاطلال والثار بالكرم والاعتزاز بالنفس مع حب الارض والحبيبة وعن مدى قدرة العلاقات الثنائية ان تجمع بين هذا الشتات في تصور متكامل متماسك يرتبط بكون الانسان وكينونته ولعل هذه الصعوبة هي التي دفعت الناقد الى مثل هذا التناول للمقطوعات.

اما الفصل الثالث «نحو قوانين بنيوية لتطور الايقاع الشعري: ظواهر في الشعر الحديث» فيمكن اعتباره مقالاً ملحقاً او متمماً لما ورد في كتاب المؤلف الضخم «في البنيوية الايقاعية للشعر العربي» فلا يفهم إلا في ظل فهم شامل للكتاب المذكور ومصلحاته ويمكن تلخيص اهم مايخرج به الا وهو تحول بنية الشعر المعاصر الايقاعية حين التقت فاعلن وفعولن في شطر واحد وهو مالم يكن يحدث في الشعر التقليدي. وقد سبقت المؤلف الى هذا الاكتشاف نازك الملائكة حينما استخدمت مستفعلاتن وهي عبارة عن فعلن فعولن[7] واكتشف هذا مالك المطلبي عند شاذل طاقة[8] وقد قصر المؤلف الانتقال من فاعلن الى فعولن والواقع ان هذا غير صحيح فقد وردت نماذج من الشعر المعاصر ينتقل فيها الشاعر من فعلن الى فعولن وبالعكس ومنه قول شاذل طاقة في قصيدته (الغضب) التي نظمها قبل عام ١٩٥٠ ونشرها في ديوان «المساء الاخير» ومنها قوله:

وابعثي حُبَّنا وجودي عليًا بالشجون
انا لا افهم العيون[9]

ولدينا امثلة كثيرة في هذا الباب لم يكن يسمح بها العروض

التقليدي حقاً وتجاوزها الشعر المعاصر حتى جمع بين المتقارب (فعولن) والخفيف (فاعلاتن مستفعلن) + والمتدارك (فاعلن) وفي القصيدة الآنفة الذكر ما يشفي غرض من يريد الدراسة والتأكيد.

وفي الفصل الرابع «الأنساق البنيوية في الفكر الانساني والعمل الادبي» ينطلق المؤلف من تصور مسبق للبنيوية ودور الانساق ومكانتها في المقاربات البنيوية ورغم ما حققه المؤلف من لفت الانتباه الى عملية التكرار في النسق وتأصل هذا التكرار في الفكر الانساني وأنه ظاهرة متجذرة في تراث الشعوب الادبي والشعبي وتستحق الدراسة والتقصي العلمي الجاد ومع ذلك فإن المؤلف نجح في تأكيد الظاهرة ولم يستطع ان يقنعنا بأهمية دورها إلا نظرياً ولم تكن الأحكام التي توصل إليها احكاماً يقطع بتعميمها نهائياً وتبقى في حدود المحاولة الجديدة والبداية التي تنتظر الكثير.

وفي الفصل الخامس «نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر» دراسة في شعر ابي نؤاس وابي تمام يحاول تحقيق غرضين كما قال:

الأول - متابعة تطوير منهج بنيوي في تحليل الشعر.

الثاني - إضاءة ملامح من بنيوية القصيدة عند ابي نؤاس وابي تمام.

فيتناول ثلاث قصائد لابي نؤاس وقصيدة لابي تمام وتظهر براعة الناقد بجلاء في هذه القصائد حين يعثر على اكثر من ثنائية داخل قصيدة واحدة تلتقي دلالاتها النفسية والصورية في مصب واحد ويستطيع المؤلف ان يقدم عملاً ناجحاً حقاً يجسم فيه مقدرته ناقداً بنيوياً يضع المنطلقات النظرية موضع العمل.

> ويكتسب هذا الفصل اهميته من تناول المؤلف لقصائد كاملة اولاً ثم انه يحاول تعميم الثنائيات نفسها على اكثر من نصّ لشاعر واحد (ابو نؤاس) ويثبت فيها ان رؤية الشاعر للكون وموقفه من العالم يتصفان بالشمول وان الشاعر يعبر عن موقفه في موضوع معين باكثر من وسيلة وطريق مما يجعل المنهج البنيوي صالحاً لا لتناول النصوص مجزاة او قصائد كاملة فقط بل لدراسة اعمال مختلفة لشاعر واحد او في عصر محدد من خلال الثنائيات المتقابلة التي يحرص البنيويون على النفاذ من خلالها الى اعماق الاعمال والوصول الى تصور شامل موحد.

ولكن مايؤخذ على هذا الفصل ان المؤلف يحقق الوحدة والشمول في الرؤية من خلال ثلاثة نصوص في موضوع واحد (الخمرة والأطلال) فإنه ينطلق من حقيقة تراثية ثابتة اصبحت مسلمة وثوقية. فالقاصي والداني يعلم موقف ابي نؤاس من الاطلال والخمرة.

وبالرغم مما يحققه المؤلف من متعة للقارئ ووضوح، وتصور طريق يؤسس به لمنهجه البنيوي فقد كان بالإمكان تحقيق نتائج افضل واكثر اقناعاً لنا لو انه تناول شمولية الرؤية ووحدتها من خلال نصوص تدور حول محاور مختلفة تكون الخمرة والأطلال واحدة منها اولاً وثانياً لو اعطانا رؤية جديدة تضيف الى تراث ابي نؤاس موقفاً جديداً لم يكتشف من قبل وعند ذلك يقطع السبيل على من يريد الاعتراض على المؤلف وانه بعد الجهد المضني والمنعرجات الكثيرة التي اجتازها في مسيرته لم يزد ان قرر تصوراً سبق ان توصلنا اليه قبل البنيوية من غير الجهد الذي بذله، وعند ذلك يصير لغير البنيوية ماللبنيوية من إمكانات وبجهد اقل رغم مايتميز به الطرق البنيوي ومقارباته من طرافة وجدة كأسلوب إثبات متكامل متماسك. ويختتم المؤلف كتابه بـ«الآلهة الخفية نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري: في بنية المضمون الشعري هاجس النزوع» وهو فصل وعد في مقدمته بتناول اربع قصائد لأدونيس وييتس وكفافي والبياتي ولكنه لا يتحدث إلا عن «كيمياء النرجس - حلم» لأدونيس وبالرغم من التمكن الذي يظهر في تناول المؤلف فإنه لا يتناول القصيدة على انها قصيدة جديرة بالكشف بقدر ما يحاول ان يطبق المنطلقات النظرية البنائية حرفياً على القصيدة ولذلك يظهر انه معلم وباحث اكثر مما هو ناقد مبدع في هذا الفصل فيحاول ان يجد لكل كلمة علاقات ودلالات ويبحث في كل المحاور التي يتمحور حولها الطرق البنيوي ويظهر انه حمل الاشياء اكثر مما تحتمل مما يزيد من صعوبة ذلك كثرة إشارة المؤلف الى مؤلفاته وبحوثه السابقة فلا تكاد تكتمل الفائدة الا إذا أحطنا بتراث ابي ديب كلّه وجعلناه الى جانبنا مما يثير الشك بان الاسلوب البنيوي يكاد يكون مغلقاً على نفسه.

وليس من المجاملة اذا قلنا ان الكتاب جدير بالقراءة ولا يستغني عنه من يريد التخصص في النقد البنيوي او من يريد ان يكون ناقداً بنيوياً بل لعله مهم جداً لكل المهتمين بالنقد الادبي ومناهجه فهو محاولة جادة لباحث وناقد جاد متمكن وقلما نجد في المجال التطبيقي ما يوازي هذا العمل الدقيق وإن كانت قراءة هذا العمل لا تبدد نهائياً الشكوك بجدوى هذا المنهج على التعميم وأنه قادر على تجاوز النمطية التي تفرضها محاور الثنائيات المتقابلة

ولعل العناية المفرطة في تلمس العلاقات ومحاولة اثبات صحة الفرضيات تحول المنهج البنيوي منهجاً صعب المراس يحمل القارئ والناقد والنصوص اكثر مما تحتمل، فما اقسى ان تكون قراءة القصيدة اصعب من تحليل قضية على درجة من

التعقيد لا يقابلها إلا تعقيد العالم، فكم من القراء على استعداد لبذل مثل هذا الجهد والوقت من أجل قراءة قصيدة قد لا يصل في النهاية الى مداها فضلاً عن محاولتنا فلسفة ماليس بفلسفة؟



يغطى هذا الكتاب جانباً آخر من نشاط البنيوية وفروعها واذا كنا نرى في مجموعة الكتب التي تناولناها في دراستنا هذه مجموعة تتكامل منهجاً وموضوعاً فان هذا المؤلف يختلف عن سابقيه لا من حيث تأكيده على الجانب الفلسفي والآيديولوجي (بينما تركز الكتب الثلاثة الباقية بشكل اساسي على الجانب اللغوي والشكلاني للبنيوية فقط) بل من حيث اسلوب التناول ودوافعه.

فالكتاب هذا دراسة في اتجاه محدّد من البنيوية ومنهج الدراسة غير النقد التطبيقي الذي الفناه في جدلية الخفاء والتجلي وغير منهج الاسلوب السردي التاريخي والاسلوب الوصفي الذي الفناه في النظرية البنائية.

واذا كانت دوافع الكتب الثلاثة الاخرى تعليمية تغذيها حوافز فنية تتصل بممارسة النقد الادبي فان حوافز هذا المؤلف حوافز آيديولوجية يمكن التماسها من المقدمة حيث يعتبر المؤلف مناهج النقد الاخرى لا سيما ماظهر منها في فرنسا من قبل من بقايا الفكر البرجوازي الليبيرالي الادبي في مرحلة المؤسسات المركزية الاحتكارية المرتبط بالنظم الاستعمارية وهو كلام داب على ترديده الواقعيون المتشبثون بالنظم الآيديولوجية في العالم الثالث المرتبط بتبعية فكرية لماركس واتباعه وإن لم يكن المؤلف في موقفه متطرفاً او شديد الانحياز.

واول ما يلفت النظر في المؤلف عنوانه في «البنيوية التركيبية» في حين مايتردد في كل صفحات الكتاب هو «البنيوية التكوينية». مما يثير شكوكاً حول امكانية حدوث خطأ في ترجمة العنوان (المصطلح) او اقحام عنوان جديد للكتاب بعد كتابته بصورة سريعة احدثت هذه المفارقة.

ولهذه الظاهرة بعدٌ آخر اشد خطورة اذا عرفنا ان مصطلحي التكوينية والتركيبية يشيران الى دلالتين مختلفتين فنياً وآيديولوجياً حينما ترتبطان بالبنيوية او مناهج النقد الالسني كالأسلوبية.[١١]

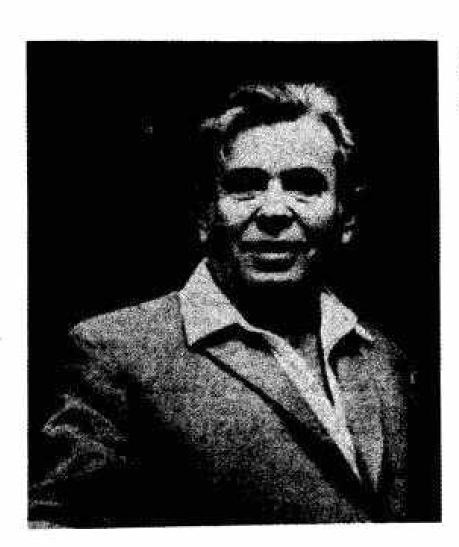
يتألف الكتاب من ١٩٢ صفحة من القطع الصغير موزعة على قسمين توزيعاً يكاد يكون متساوياً.

يضم النصف الاول سبعة فصول تكلم المؤلف فيها عن حياة غولدمان وعلاقته الفكرية بمن سبقه من المفكرين مثل لوكاتش وهيغل وماركس وسارتر وكلوفلر وجان جيتيه وغيرهم من المفكرين والفلاسفة والنقاد وقد تتبع شحيّد افكار غولدمان واوصلها بجذورها الاولية مبيناً ما لغولدمان وما لغيره بعد ان اخذ هذا الكثير ممن سبقوه فطور وجدد واماط اللثام عن افكار من سبقه لاسيما في مجال المحاور الرئيسية واعتبرها مقولات اساسية مشتركة مثل : البنية الدلالية، والنظرة الشمولية، والوعي الممكن والتشيؤ، ورؤية العالم، مستعيناً بنماذج من المقالات والاعمال العلمية والادبية واحاط بكل ذلك إحاطة جيدة ولهذا السبب يتحدث عنها حديث العارف لا حديث الباحث فهو يقرر اولاً ثم يسوق الدليل.

ويشير الى مايؤكد صحة احكامه وكنّا نود ان يستخدم المؤلف المنهج البنيوي التكويني في بحثه ليتفاعل المنهج مع الموضوع ولكن ماحدث انه تناول البنيوية التكوينية ودرسها منهجاً قائماً ولم يتأثر هو بها ولذلك حدث انفصال بين موضوع البحث ومنهجه.

ودليلنا على ذلك تناوله لحياة غولدمان الثقافية في الفصل الاول، فحديثه عنها حديث سردي جاهز دون ربط لحياة غولدمان الثقافية بحركة التاريخ الاجتماعي كما ذكر في تعريفه للبنيوية ولذلك لا ندري لماذا اتصل بماكس ادر ولماذا تنقل من بخارست الى بوتاساني الى فينا ثم الى باريس ولماذا هرب الى تولوز واودع السجن ثم لماذا هذا التشتت في الدراسة بين الادب والقانون والفلسفة والمسرح والاقتصاد السياسي.

ومن طريقة العرض يبدو لنا ان غولدمان آحادي النظر والثقافة الآيديولوجية فهو رغم تعدد اهتماماته نجده من الناحية الآيديولوجية ينصرف الى الماركسية منذ ان عرف ماكس ادر وحينما انتقل الى النمسا وسويسرا ثم الى فرنسا والمانيا ظلّ مع الماركسيين، ولعل توسط جان بياجي لدى النازيين ليطلقوا سراحه اثر في تحفيزه على الاستمرار في الخط الماركسي ومن يدري لو ان غولدمان زامل غير الماركسيين لما بقي ماركسياً. فهو اذن ماركسي رغماً عنه ولذلك حينما تطورت ثقافته تبنى الماركسية الحرة فأثار


غولدمان

حفيظة اليساريين وانتقاداتهم ثم يقترب منهم مرة اخرى ويبقى ماركسياً بالرغم من انفتاحه على المجتمع الغربي المعاصر.

* هذا مانستنتجه من المقدمة السردية لأن المؤلف اخذها حقائق مسلماً بها ولم يربطها بالواقع ولم يتوصل الى هذا من خلال الدراسة ولكنه اخذها جاهزة وحقائق مسلماً بها وظواهر عينية من غير ربط العلل بالمسببات. وفي القسم الثاني يتناول اعمال غولدمان بطريقة سريعة ومختصرة فهو لا يناقش ولا يحلل وإنما يتحدث عن المؤلفات ملخصاً او مركزاً الضوء على اهم مافيها من موضوعات ولما كنا لا نلم بكل اعمال غولدمان ولا بالاعمال التي تحدث عنها غولدمان فمن العسير مناقشة المؤلف في الموضوع ولا اعتقد ان القارئ يستفيد كثيراً من هذا القسم لانه دراسة عن دراسات تناولت اعمالاً فنية وكان ينبغي ان يتصدر هذا القسم مقدمة وان يتبسط المؤلف في التحليل ثم يستعرض استنتاجاته وما توصل إليه ولكن المؤلف استنتج ثم بدأ يتحدث عن المؤلفات.

ومع ذلك تبقى للكتاب اهميته ودوره في تعريف القارئ بـ غولدمان اولاً ثم بالبنيوية التكوينية وهي الجانب الآخر من البنيوية الذي يركز على الاتجاه الفلسفي والآيديولوجي ومن هنا يكسب الكتاب قيمته واهميته حينما يضاف الى مجموعة الكتب التي تحدثنا عنها ولابد من الثناء على المؤلف وجهوده حيث استطاع ان يقدم لنا البنيوية التكوينية من خلال اعمال غولدمان او بالعكس وهو عمل شاق يحتاج الى جهد ووقت ودراية لاسيما والرجل متعدد الاهتمامات واسع المعرفة عميق الجذور واعماله كثيرة وماكتب عنه شئ كثير يصعب حصره.



من مميزات هذا الكتاب المهمة انه يصدر في السعودية فيتيح للقارئ العربي هناك الاطلاع على منهج نقدي اجنبي في مجتمع يمكن اعتباره آخر المجتمعات العربية تأثراً بالتيارات الاجنبية واكثر البيئات حفاظاً على الذاتية الثقافية التراثية والسلفية.

اما الاشكالات التي يثيرها هذا المؤلف فكثيرة جداً ولذلك يصعب تناول المؤلف فصلاً فصلاً او قسماً قسماً، ومن أجل ذلك سنؤكد على الجوانب المنهجية في الكتاب وماتثير من قضايا عامة.

واول ما يلاحظ في هذا الكتاب اسلوبه السهل الذي يمكّن القارئ في اي مستوى كان من استيعاب افكار المؤلف والموضوعات التي يتحدث عنها، ولعل مرجع هذا التبسيط إلى ان المؤلف نفسه لم يكن من اعلام البنيوية في العالم العربي، ولم يكن من المنخرطين في منهجها قبل تاليف الكتاب. وإن كان يميل الى ترجيحها على سواها من المناهج فهو كما يظهر لما اراد ان يتعلم ويتفقه اكثر فأكثر في المنهج البنيوي فوجدها مناسبة ان يتعلم ويؤلف فيعلم غيره واذا كان لهذا السبب اثر في تبسيط الطرق فإنه انعكس على تركيب الكتاب الى درجة كبيرة أحياناً.

واذا نظرنا في عنوان الكتاب رأيناه يتحدد في «من البنيوية الى التشريحية» ويوحي مثل هذا العنوان ان المؤلف يبدأ من نقطة معينة وينتهي عند اخرى وعليه على الاقل ان يحدد مفهوم البنيوية ويتابع تطور المفاهيم حتى يصل الى التشريحية، ولكن مانجده منذ الصفحات الاولى هو الهجوم على نقاط وموضوعات عامة تشترك فيها البنيوية مع غيرها من فروع النقد اللساني، فالاهتمام بالنص والقراءة المتأنية الادبية موضوعات تشترك فيها البنيوية وغيرها ولم يكن تركيز الكاتب على المنطلقات البنيوية وانما جاء متداخلاً مع غيرها من المنطلقات، وحتى اسلوب التناول جاء بشكل عام، فهو يتحدث عن الشاعرية والادبية والسميولوجية ودرجة الصفر حديثاً عاماً، وحين ينتقل الى الجانب التطبيقي يتعثر احياناً في تطبيق منهجه فهو الداعي الى تفسير

الشعر بالشعر وفتح حدود الكلمات ولكنه عندما يواجه قول زهير بن ابي سلمى «ومن لا يظلم الناس يظلم» يغلق الكلمات ويرفض تفسير الظلم بغير بغير المعنى المحدد قاموسياً ويصرّ على ان الشاعر يدعو الى ظلم الآخرين كي لا يظلم، ويسجل على شاعر الحكمة التناقض في الموقف داخل القصيدة، وهكذا يغلق الكلمة ولا يحاول فتح حدودها، ولو اجهد نفسه قليلاً وقرأ الشطر قراءة شاعرية لوجد ان الشاعر تصور الحياة صراعاً بين الانسان والطبيعة، بين الموت والحياة، وبين الانسان والانسان ومن لا يشارك في هذا الصراع يظلم نفسه ويكون منعزلاً فالحياة هي ان تشارك الآخرين ولم يفطن الكاتب الى هذا التفسير مع انه يذكر بعد صفحات قول الرسول صلى الله عليه وسلم «لو انكم لا تخطئون لأتى الله بقوم يخطئون ويغفر لهم». وقوله

«انصر اخاك ظالماً او مظلوماً».

ويذكر قول الله تعالى «إنا عرضنا الأمانة على السماوات والارض والجبال فأبينَ ان يَحْمِلْنَهَا واشفقن منها وحملها الانسان إنه كان ظلوماً جهولا».

فهل يختلف هذا الظلم عن الظلم الذي عناه زهير.

اكثر الظن ان الكاتب نفسه ناقض منطلقاته دون ان ينتبه لها.

ومن الاخطاء المنهجية التي ارتكبها المؤلف انه مايكاد ينتهي من مقدمة حتى يتبعها باخرى وكنا نظن انه قال كل ماعنده من حديث نظري في الصفحات الاولى حتى صفحة (١٠٨) وحان الوقت لان يدخل في عمله التطبيقي ولكننا نفاجأ أنه يقدم مرة اخرى شريحته وهي شعر حمزة شحاتة، وقد نقبل منه هذه المقدمة لانها تضع امامنا تصور الباحث المنهجي في شعر حمزة شحاتة، ولكن الامر لا ينتهي عند هذا الحد فبعد صفحات يعود في الفصل الثاني ليقدم لنا فلسفته مرة اخرى تحت عنوان «إشكالية نقدية وأخلاقية» وتكرر المقولات نفسها مرة اخرى في الخمسين صفحة التالية.

وتستمر الحال فلايخرج من مقدمة حتى يدخل في اخرى، ولا ينهي قضية حتى يكاد يكررها مرة اخرى وبأسلوب آخر او تحت عنوان آخر فيحمله ذلك على الإسهاب والاسترسال غير المحكم.

ومن اشكالات المؤلف المنهجية انه يرفض اتخاذ الشخصية وثيقة لفهم النص او ان يتخذ النص وثيقة لفهم الشخصية وهي منطلقات السنية بديهية ولكن من الواضح ان المؤلف خُدِع بمظاهر حياة الشاعر الذي تزوج ثلاث مرات ففشل ومن ثم اعتزل الحياة العامة وصار يحرق قصائده ويمتنع عن مقابلة اصدقائه وذويه ولذلك صار النص في خدمة الشخصية والشخصية في خدمة النص. ووضع مبادئه الستة التي تكون منها نموذجية «الخطيئة والتكفير» (آدم وحواء، ابليس والتفاحة والأرض والفردوس) وبذلك صار فهم الأديب فهماً لانتاجه.

وهو منهج يتعارض مع الاتجاه البنيويّ.

ويبدو ان النموذج الذي اختاره المؤلف «ادب حمزة شحاتة» اصغر بكثير من حجم المنهج البنيوي ولو رجع المؤلف الى شروط اختيار النموذج في الدراسات البنيوة كما شرحه صلاح فضل في كتابه (النظرية البنائية) لفطن الى ذلك ـ هذا احتمال ـ او ان المؤلف لم يستطع ان يقنعنا من خلال بحثه ان ادب حمزة شحاتة صالح لاتخاذه نموذجاً للبحث يتكافأ مع المنهج. والذي نراه ان المؤلف خُدِع بمظاهر حياة حمزة شحاتة الشخصية وانعكست هذه المؤثرات على المؤلف عندما قرأ شعره وكان يظن ان كل من يعتزل الناس هو قادر ان يكون المعرّي الثاني والمؤلف يلوح بذلك من خلال استشهاده بشعر المعرّي في اكثر من مناسبة.

ومما يؤكد مانذهب اليه ان المؤلف نفسه في آخر الكتاب وتحت عنوان (كلمة شكر) ذكر انه كاد في احد مراحل البحث ان يعدل عن نموذج الشريحة لولا ان البعض من معارف حمزة شحاتة زوده بملفات من القصائد غير المطبوعة للشاعر وكذلك بعض رفاق المؤلف سجلوا له حلقات عن حياة الشاعر.

ومهما اتصف اعتراضنا على منهج البحث بالشدة فان الكتاب لا يفقد من اهميته التي ذكرناها شيئاً. وإن المؤلف استطاع ان يوفر لكل مثقف مهما كان مستواه خطوطا عامة في الاتجاه النقدي البنيوي او بالاحرى اسساً نقدية لمن يريد ان يتعلم الوصول الى ماوراء النصوص الادبية، او كيف يتعامل مع الادب الحديث، واستطاع بيسر ان يستخلص الخلاصة المركزة لجهود اكثر من رائد للبنيوية فيأخذ زبدة ماتوصلوا اليه بعد عناء وشروح كثيرة فيلخصه بكلام بسيط مفهوم وقليل مع امثلة مستوحاة من الواقع وان يربط هذه الافكار بما توصل له العرب من لمحات هنا وهناك ويجمعها في كتاب يجمع بين النظرية والتطبيق وقد يساعد هذا الجهد على إيجاد ارضية ثقافية لطلبة الدراسات الادبية في السعودية وان يتعرفوا على آفاق جديدة تشدهم الى البحث عن البنيوية والتعرف عليها او على الأقل الاستفادة من بعض تراثها العلمي.

وبعد ان تعرضنا لهذه المؤلفات الاربعة يصير من المهم جداً طرح بعض الاسئلة على انفسنا وعلى هذه المؤلفات إذا ما

اردنا تحديد مكانتها العلمية ومعرفة مايمكن ان تحققه من غايات من خلال وظيفتها التعليمية.

فهل تضيف المؤلفات الاربعة شيئاً جديداً الى تراث البنيوية المعرفي الانساني؟ وهل توصل هذه الكتب لمنهج بنيوي عربي متميز؟ والى اي مدى تستطيع هذه التآليف وامثالها ان تقنع من له موقف معارض ام مؤيد مسبق من البنيوية ان يتبنى موقفاً جديداً مغايراً لموقفه السابق؟ ثم ماهي قدرة هذه الكتب التعليمية على خلق جيل من المثقفين العرب يستطيع ان يتقدم بالبنيوية العربية خطى جديدة الى الامام.

والحقيقة التي لا تغفل ولا يمكن تجاهلها ان اجابتنا بشكل عام ستكون اقرب الى الجانب السلبي منها الى الجانب الايجابي وان كنا قد اشدنا بالمحاولات التطبيقية التي تطرق لها ابو ديب وانها تحقق شيئاً يسيراً من هذه الطموحات. وما مردّ ذلك إلّا لان الباحث العربي لا تستهويه الموضوعات التي يكون موقفه منها محايداً او يستطيع ان يتخذ منها موقفاً محايداً اثناء معالجته لها، فما زال الكاتب العربي لا يحرك قلمه الا حينما يستنكر او يستجيب بدون حدود لفكرة ما، ويتخذ موقفاً محدداً مسبقاً منها ثم يحاول ان يعرض هذه الافكار اثناء محاولته التعرف عليها وقبل ان يحيط بما لها او عليها، وفي مثل هذه الحالة لا ينصرف جهده إلا الى توضيح ما فهمه او ما وجده بطريقة وصفية ليظهر بمظهر من يحيط بكل شئ عنها، فيرفض ويقبل من غير مناقشة وعند ئذ لا يستطيع ان يأتي بجديد كمالو اتخذ موقفاً محايداً يمكنه من مناقشته ماهية المدونات الاساسية باسلوب يتيح للآخرين الأنبهار بها فيرفضون او يستجيبون نتيجة للتعمق في معالجة هذه المدونات.

إن المطارحة التي لا تضيف الى التراث المعرفي أشياء جديدة او لا توصل لمناهج جديدة يتفرد من خلالها الباحث اكثر مما يحقق له عرض المقولات وشرحها تظل تكتفي لمؤلفها بميزة تحقيق السبق في عرض هذه الافكار والمناهج الطريفة والدعوة اليها في بيئة محددة وهي اقصى مايمكن ان تحققه في وقتها ثم لا تلبث ان تتضاءل اهميتها بمرور الزمن وانتشار الافكار واتساعها لانها تقف عندما هو كائن دون ما يمكن ان يكون.

وتبقى مثل هذه المؤلفات في غاية الاهمية لانها تسد فراغاً قائماً في المكتبة العربية وتوفر الحد الادنى من المعرفة في المنهج البنيوي.

إن هذه المؤلفات وغيرها ستظل شاهدة على ازمة النقد العربي في تبعيته التاريخية لمعطيات الثقافة الغربية مالم يع نقادنا البنيويون بشكل خاص جوانب البنيوية العلمية ونزعاتها الآيديولوجية ليتسنى لنا تأصل خط عربي في مسار البنيوية بعد ان استطاع كل من لوسيان غولدمان، ويوري لوتمان في فرنسا وروسيا ان يستفيدا من البنيوية وان يخطا اتجاهات جديدة فيها لا تهمل وظيفة الادب فينعزل وينكفئ على اللغة فقط ولا تنكر جدوى المدخل البنيوي ودلالات العلاقات اللغوية. فالادب موضوع يتجاوز لغته المعقدة احيانا وإن للانسان العربي وللادب العربي خصوصيات تميزها عن الانسان الغربي وأدبه ولابد ان تختلف الرؤية العربية للبنيوية عن الرؤية الغربية فنحن نمتلك تراثاً ضخماً تتفق الكثير من مقولاته مع ماتدعو اليه البنيوية فلسفة ولغة ادبية لاسيما عند عبد القاهر الجرجاني فلا تستطاع اخذ البنيوية جاهزة بمعزل عن تراثنا كما اخذها الغرب ولا تستطيع التخلي عنها كما يتخلى الغرب اليوم او غداً عنها اذا شاء كما حصل له مع اتجاهات مدرسية ومذهبية.

وفي الوقت الذي لا ننكر فيه صرامة المنهج البنيوي وجدواه في سبر النصوص من خلال علاقات وحداتها البنائية حروفاً ومفردات وتراكيب وانساقاً او نصوصاً كاملة ونحث طلبتنا على التعلق بالكثير من منطلقاتها وقد يصل بنا حماسنا الى تفضيلها منهجاً نقدياً على ماسواها فاننا لا نريد ان نكون بنيويين خالصين لها معجمياً، لاننا لا نريد ان نغلق على انفسنا فضاءات محدودة كما اغلق قبلنا نقاد المدخل النفسي مثلاً على انفسهم فضاءات علم النفس فأخلصوا للعلم اكثر من اخلاصهم للأدب ولهذا لا نريد ان يكون اخلاصنا للبنيوية اكثر من اخلاصنا للادب او النقد لاسيما ونحن في زمن تداخلت فيه المجالات العلمية والنظريات واصبح النقد مرتبطا بالعلم المعرفي وصارت الدعوة الى توحيد المعارف تستقطب مجموعة من الارتباطيين الجدد[11] مع مراعاة بعض الثوابت والمتغيرات حيث تمتد الجسور بين الاسلوبية والبنيوية والسيميائية فتتصل كل القنوات ماكان منها نفسانياً او تاريخياً او اجتماعياً وهو اتجاه نامل ان يتحد موروثه في منهج عربي مميز عن سائر المناهج والاتجاهات. وان يعمل الجميع على اشادة صرحه او على الاقل ان يكون لنا موقف مبدئي ينسجم من شخصيتنا الثقافية ازاء كلّ اتجاه جديد.

الهوامش

(١) جان بيجيه ـ البنيوية ـ إنظر مقدمة المترجمَين ص ٥ عارف مغنمية
. د ـ بشير اوبري ـ دار عويدات بيروت ١٩٨٢

(٢) كمال ابو ديب ـ جدلية الخفاء والتجلي ص ٥ (المقدمة) دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٧٩

(٣) راجع عبد السلام المسدي ـ الأسلوبية والاسلوب ص ٨

(٤) ينظر بارتون جونسون دراسة يورى لوتمان ـ البنيوية للشعر ترجمة د. سيد البحراوي مجلة الفكر العربي عدد ٢٥ ص ١٤٠

(٥) الدكتور عبد الله الغذامي ـ الخطيئة والتكفير جده ١٩٨٥

(٦) انظر عبد السلام ـ التفكير اللساني في الحضارة العربية صفح ٢٨ ومابعدها الدار العربية للكتاب ١٩٨١

(٧) نازك الملائكة

(٨) شاذل طاقة ـ المجموعة الكاملة ـ مقال مالك المطلبي «التجربة العروضية» ص ٥٢٢

(٩) المصدر نفسه ص ١٠٩

(١٠) راجع جوابنا على السؤال للكاتبة التونسية خيرة الشيباني ـ الاقلام ١٩٨٨/١ ص ١٥٥

(١١) محمد مفتاح ـ حوار ـ هاتف الثلج
آفاق عربية ١٩٩٠/١ ص ١٢٠

السعودية
العرب
العدد رقم 5-6
1 مايو 1988

(البنيوية) قد وأدَهَا أهلُها فلِمَ نَنبشُ قَبرَها ؟!

. . . وقد قرأتُ فيما قرأت في « العرب » س ٢٢ ص ٦٩٣ مقالةً حول كتاب « الخطيئة والتكفير » للأستاذ صالح بن عبدالرحمن الصالح منقولة عن جريدة « الرياض » .

بشار حجة خوفاً من سلاطة لسانه . ولكن الكتاب نفسه يدحض هذه الرواية ، حيث نبحث عبثاً عن اسم بشار فلا نجد له ذكراً . . .) .

وانظر « بحوث ومقالات في اللغة » ـ ٩٨ : ٩٩ .

توسعت في هذه المسألة ، لِتَطَلُّب المقام لها ، لأن سيبويه أولُ واضعٍ لقواعد العربية بشمولية فائقة ، بحيث لم تستطع الأجيال المتأخرة أن تغير شيئاً من أسسه وقواعده .

وسيبويه يرجع دائماً في شؤون الاستعمال اللغوي إلى العرب المتفق على الاحتجاج بهم ، ولا يحيد عن ذالك ، ولا يرهبه التهديد والتنديد .

(٢٧) استشهد أبو علي بالبيت على رفع قوله مَرْعَىً محلاً على الابتداء ، و (روضُ الأماني) خبره ، والجملة خبر كان ، واسم كان ضمير عائد إلى المبتدأ الذي هو مَنْ .

(٢٨) « وفيات الأعيان » ـ ٢ : ٨١ ـ ، و « الاقتراح » ـ ٧٠ ـ ، و « خزانة الأدب » ـ ١ : ٨ ـ .

(٢٩) « خزانة الأدب » ـ ١ : ٧ ـ .

(٣٠) انظر « دراسات في العربية وتاريخها » ـ ٣٧ ـ .

(٣١) « خزانة الأدب » ـ ١ : ٧ ـ .

(٣٢) « دراسات في العربية وتاريخها » ـ ١٧٤ ـ .

(٣٣) « البداية والنهاية » ـ ١٠ : ١٦٩ ـ ، و « الاقتراح » ـ ٧ ـ ، و « خزانة الأدب » ـ ١ : ٨ ـ .

(٣٤) وفي « القاموس » (عَكِد) : (أنه جَبَلٌ قُرْبَ زَبِيدَ أهلها باقيةٌ على اللُّغَةِ الفصيحةِ) .
وقال شارحه محمد مرتضىٰ الزبيدي في « تاج العروس » ـ ٢ : ٤٢٩ ـ : أي : (إلى الآن ولا يقيم الغريب عندهم أكثر من ثلاثة ليال خوفاً على لسانهم) اهـ ووفاة الشارح كانت سنة ١٢٠٥هـ .

(٣٥) « الاقتراح » ـ ٥٧ ـ .

(٣٦) « دراسات في العربية وتاريخها » ـ ٢٧٤ ـ .

(٣٧) « فيض الانشراح » ـ ٢٠٥ ـ خ الرباط .

(٣٨) كابن الضائع المتوفَّىٰ سنة ٦٨٠هـ ، وأبي حيان المتوفَّىٰ سنة ٧٤٥هـ ومن حَذَا حَذْوَهُمَا .

(٣٩) انظر : « الإنصاف » ـ ٢ : ٥٨٣ ـ ، و « الاقتراح » ـ ٧١ ـ .

(٤٠) انظر « دراسات في العربية وتاريخها » ـ ٣٩ ـ .

(٤١) خزانة الأدب » ـ ١ : ٥ ـ .

(٤٢) يريد المبرد ، محمد بن يزيد المتوفَّىٰ سنة ٢٨٥هـ .

(٤٣) طبيعته .

وقد أشارت المقالةُ إلى ما أحدثه كتاب « الخطيئة والتكفير » من البنيوية إلى التشريحية ــ مِنَ الدَّوِيِّ في (الساحة الثقافية) في المملكة العربية السعودية ، وأشار الكاتب إلى أن هذا الكتاب قد فاق غيره من الكتب فيما أحدثه من أثر .

قَرَأْتُ المقالة بِشَوْقٍ ، ذالك أَنِّي كُنْتُ قَدْ قَرَأْتُ الكتابَ من ذِي قبلُ ، فأشاع فِيَّ حَيْرَةً ، ودفعني إلى الإحساس بالتعب ، لا لِأَنِّي شَقِيْتُ بِمَادَّتِهِ العلمية العسيرة ، بل إنَّ شقائي به قد تَأَتَّى مِنْ أَنَّ المؤلفَ قد اضْطَرَبَ أَشَدَّ الإضْطراب فيما أراد أن يثبته ، وكَأَنَّ المؤلفَ يسعى قاصِدًا إلى ضَرْبٍ من الإغْمَاض ، وهو حين يجد نفسه واضحاً أمام القارِئِ ينقلبُ سريعاً إلى طريقته في الغموض والإغماض ، وكأنه يخشى أن يعود إلى القارِئِ الذَّكِيِّ بيانُهُ وفِطْنَتُهُ ، فيفهم أشتاتاً من (الكتاب) .

قَرَأْتُ (الكتابَ) وجَهِدتُ في الوصول إلى شيْءٍ منه يَتَّسِمُ بالبيان الواضح ، فحملته على نظائره مثل كتاب « اللغة العربية مبناها ومعناها » وطائفة أخرى من الكتب التي عرضت لما يُدْعى بـ (البنيوية) محمولة حينا على النقد الأدبي الحديث ، فيما يزعم أصحاب هذه الكتب ، وعلى (الألسنية) حينا آخر .

لقد شُغِلْتُ بهذه الكتب من حيث أنها تتصل بـ (علم اللغة) ــ كما يشير هاؤلاء المؤلفون ــ غير أنني لم أَخْرُجْ منها بزَادٍ مفيد ، ذالك أن طريقة هاؤلاء طريقةٌ خاصَّةٌ ، تُنْكِرُ ما تعارف عليه أهلُ الدرس الجادُّ ، وكَأَنَّ الزاد فيها مادَّةٌ ضيلةٌ تَتَّسِمُ بالكفاف .

ولقد شقيت بهذا الدرس الجديد لِعِلْمِي أَنَّ نَفَراً من أصحابه أساتيذُ جامعات ، والْتَفَتُّ إلى أصحابنا الذين أعرفهم ، والذين كان لهم نصيبٌ في الدرس اللغوي ، فوجدت لديهم مثلَ الذي وجدتُه من حيرة ونصب ، واطْمَأَنَّتْ نفوسُنا جميعاً إلى أنْ يكون أصحابُنَا العرُب الذين درسوا في الغرب قَدْ عادوا إلينا بزادٍ غير الذي اضطلعوا به في أطاريحهم العلمية ، وكأن « أدب الوزراء » لابن شاذَانَ بِضَاعَةٌ مزجاة ، لا يستطيعون أن يخطفوا بها وبِأَمْثَالِهَا من التُّراثِ العربي

أبصار القراء العرب ، لاسيَّما اؤلئك الذين لا يعرفون لغةً غربية ، ولم يذهبوا إلى الغرب دارِسِينَ .

راح هاؤلاء يبحثون في الشعر (الحر) وفي المسرحيات والروايات العربية بعضَ مايعينهم على إدراك (البنيوية) في هذه النهادج الجديدة . لقد اتخذوا من المصطلح الجديد كـ (البنيوية) ــ أو البنائية أو الألسنية ــ ستاراً يُغْنِيهُمْ على الإتيان بالغموض والإبهام ، نافِرِيْنَ من المناهج العلمية التي درج عليها الدارسون في دراسة اللغة والأدب .

ولا أتّجِهُ في عرضي هذا إلى كتابٍ بعينه ، أو مُؤلِّفٍ بعينه ، ولكني أتكلم في هذا (الجديد) الذي أشار إليه الأستاذ صالح بن عبدالرحمن فأقول : إن كلامي على ماكتبه العرب في هذه المواد ــ ولن أمسَّ الغربيين أمثال (رولان بارت) ولا كتابه « الدرجة الصفر للكتابة » ولا (تودروف) ولا غيرهما ، ذالك أنَّ هاؤلاء جميعاً مجتهدون ، وصلوا في اجتهادهم إلى آراء ومقولاتٍ أثبتوها في كتبهم ، معتمدين على ما كتبه (فردناند دي سوسير) السويسري في محاضراته التي ألقاها في (جامعة جنيف) سنة ١٩١٢م ومنها أفاد (نومان تشومسكي) الأمريكي فكتب النحو التوليدي والتحويلي ، وآخرون ترسموا خُطَاه .

لقد أُعْجِبَ أصحابُنا الدراسون العربُ الذين توجهوا إلى الغرب طُلّاباً يدرسون الأدب العربي أو اللغة العربية ، أو الفلسفة الإسلامية ، أو مواد أخرى من العلوم الإنسانية ، لقد عاد هاؤلاء غير حافلين بما درسوا من مواد تتصل باختصاصتهم ، وكتبوا فيها رسائل أجِيْزُوا عليها بلقب (الدكترة) وهو اللقب الذي شقينا به جميعاً ، ولا أريد أن أعرض لشيءٍ من ذالك ، لقد خبرَ أُولو العلم زادَ هاؤلاء فكتب استاذي الجليل الشيخ حمد الجاسر في ضرب من (عبث) هاؤلاء .

ومن عبثِ أَصْحابِنَا هاؤلاء جاءوا ــ وكأنهم اختصوا بعبث بعيد عن رسائلهم التي أفنوا فيها سنواتٍ عدة ــ لقد جاء بعضُ هاؤلاء محاولاً أنْ يجد (البنيوية) أو الألسنية في (تطبيقه) في شعر فلان أو فلان من أصحاب الشعر الجديد ،

ولا أدري كيف جاز أن يوصف بـ (الحر) ، وزعم آخرون في كتبهم ومقالاتهم أنّ النحو العربي يشتمل على الأنماط العديدة من الجمل التي أشار إليها (تشومسكي) .

لقد مضى أحدهم في هذا السبيل فأثبت جُمَلاً تؤدّي معنى واحداً مُسْتَعْمِلاً التقديمَ والتأخير ، ظاناً أن التقديمَ والتأخيرَ لا حدود له ، وأنه قادر على أن يقول :

إلى البستان أحمد وحيداً ذَهَب

كأنه جهلَ أنَّ في العربية الكلام البليغ ، وهو غير اللغو والعبث .

لقد أساء هاؤلاء إلى الغربيين أمثال (تشومسكي) وغيرِهِ كُلَّ الإساءة ، لأنهم جاءوا إلينا يبثُون علمهم ، مرتكبين الخطأ الفاضح ، ولو عرف (تشومسكي) وأضرابُهُ ما سيؤدّي إليه علمهم واجتهادهم بصنيع أصحابنا وعبثهم لشدَّدُوا النكير عليهم ، لأنهم جهلوا أن لكل لغةٍ نظامَهَا الخاص .

لقد أغفل أصحابنا أنَّ للعربية قوانين خاصة تجيز شيئاً ولا تجيز أشياء غيره ، فليس لنا أن نتجاوز حدودها في بناء الجملة ، وينبغي ألا يُفَسَّرَ هذا على أن العربية تأبى التطور ، ذلك أن العربية المعاصرة حافلةٌ بالجديد الذي لا نجده في الفصيحة القديمة ، ولكننا توسعنا في الذهاب بالقديم إلى آفاق جديدة .

ثم إنّنا نرتكب خطأً آخرَ ونحن نأتي بهذه الاجتهادات الجديدة ، ولا نعرف لها وجها في التطبيق ، وذالك لأن هذا الجديد في الغرب لم يصل إلى درجة العلم الثابت ، فتأخذ به معاهدُ الدرس والجامعات ، وهو لا يتعدّى كونه اجتهاداً ، والدليل على هذا أن بين الغربيين من أهل العلم من يَدْحَضُ هذا الجديد ويردُّه ويبطله ، ألا ترى أن أراء (تشومسكي) واتباعه هي الآن قديمة ، لا يعرض لها الدارسون إلا في السياق التاريخي ، وأنَّ (البنيوية) ــ وهي آخِرُ (صرخة) في عالمنا العربي ــ قد ولىَّ زمانها منذ سنين في الغرب ، أليس لي أن أقول : تمَّتَ وقد أدْلَج القوم ؟!

ولنعرض لشيء من مذهب هاؤلاء الذين اطلعوا علينا ، نحن الدارسين العرب ، بـ (البنيوية) فأقول :

إن الأدب لدي (البنيويين) بناءٌ لغويّ أو مجموع من الجمل كما يقول (رولان بارت) . ومن هنا تكون القصة جملة وظائف ، وهي في حقيقة الأمر ــ كما يَرَوْنَ ــ جملٌ نحوية يتصل بعضها ببعض ، بعلائق خاصة تؤدّي في جملتها إلى مادة النصّ الأدبي .

ومن هنا يظهر النصُّ الأدبيُّ شاخِصاً في زمانه ومكانه ، و (البنيويون) يُلْغُوْنَ علاقةَ الكاتب أو الشاعر بالنصّ كما يلغون علاقة النصّ بالبيئة .

والنص عندهم وحده لا صلة له بالواقع الاجتماعي ، وهو ثابتٌ غير متطور ، ومن هنا يكون النصُّ القديم والنص المعاصر مادّةً واحدةً في الحقيقة الأدبية .

ومن هنا أيضاً لم يكن من واجب الناقد الأدبي أنْ يَذْهبَ إلى الكشف عن أثر الناحية الاجتماعية في النَّصّ ، وليس له أن يشيرَ إلى الناحية الجمالية التي حرص الكاتب أو الشاعر أن يوفرها في مادته . وليس له أن يشير إلى الصورة الفنية ، وإلى عنصر العاطفة وعنصر الخيال ، وقد تقول : فماذا يبقى للناقد أن يقول ؟

والجواب : إن الناقد ينظر في النظام الذي ينتظم النص ، أي ماكان في بنيتِهِ الأساسية وعلاقة أشتاته بعضها ببعض .

فأَيْنَ إذنْ التَّذَوُّقُ الفنيُّ ، والحرص على إبداع الصورة الجميلة ؟!

أقول : لِنَسْأَلَ أصحابَنَا العربَ القائلين بتحليل النصوص في ضوء ما تشير إليه (البنيوية) ــ وهي هذه الصرخة ، أو قُلِ (التقليعة) الجديدة ــ السؤال الآتي :

هل وجدتْ هذه النغماتُ الغربية طريقَها إلى أروقة الدرس الجامعي في الغرب ؟

والجواب عن هذا : لم يحدُثْ شيْءٌ من هذا ، وبقي أصحابُ هذا النظر الجديد يُديرونه في كتبهم ومباحثهم .

من شعر لبيد بن ربيعة العامري
عن مخطوطة عُمَانية كانت مجهولة

تابعت مستزيداً ومستفيداً ما تنشره مجلة (معهد المخطوطات) عن (المستدرك على دواوين شعراء العرب المطبوعة) للدكتور رضوان محمد حسين النجار ، الأستاذ في كلية اللغة والأدب العربي في تلمسان ــ الجزائر ــ وحين مَرَّ بي حديثُهُ عن شعر لَبِيْدِ بن رَبيعة العامري ، رأيته استدرك أحد عشر بيتاً ، ستة منها من كتابين معروفين ، وخمسة وردتْ شواهدَ في كتب لغوية سماها الدكتور رضوان .

وكنت قد طالعت « شرح ديوان لبيد » تحقيق أستاذنا الجليل الدكتور احسان عباس الذي نشرته (وزارة الارشاد والأنباء في الكويت) سنة (١٩٦٢م) وقابلته بمخطوطة لشعر لَبِيْدٍ ، تقع في مجموعة دواوين مخطوطة سنة (٩٧٣) محفوظة في (دار المخطوطات والوثائق) في مدينة مَسْقَط في عُمَان ، تحمل الرقم ٢/١٣٣٢ز في فهرس المخطوطات ، وفي تلك المخطوطة مقطوعات من الشعر لِلَبيد لم ترد في

← إذا كان هذا هو الواقع في الغرب ، فلم يُطَالِبُنا أصحابُنا (البنيويون) أنْ نُدْخِلَ هذه النغماتِ الغريبة في مناهجنا التدريسية ؟

وكيف لنا أن نصل إلى « العربية مبناها ومعناها » ونحن نجردها من تاريخها وحيويتها ؟

وأنا أختم هذه النبذة فأقول : لم يكن من وكدي أن أعرضَ لهذا الجديد الوافد ، ولم أكنْ قاصداً إلى أن أعرض لفلان أو فلان بالنقد فأتناول كتبهم وما قَمَّشُوا بالتجريح .

ولا أدري كيف لي أن أعرض للشعر الجاهلي ولا أشير إلى البيئة الجاهلية ، وماكان عليه الجاهليون في عباداتهم وعاداتهم وطرائقهم في حياتهم البدوية والحضرية .

د. إبراهيم السامرائي
جامعة صنعاء : كلية الآداب

القاهرة

دراسة



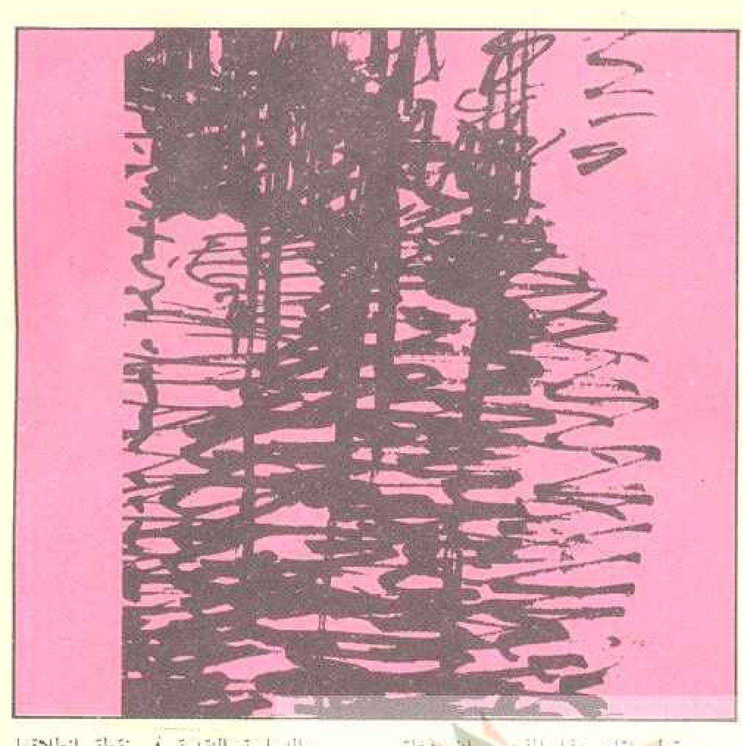
البنيوية.. ومابعد البنيوية فى النقد الأدبى

ابراهيم فتحى

اللغة تبتلع العالم

ما تزال كلمة البنية ومشتقاتها غامضة حمّالة أوجه فى بلادنا ، ولكنها تعطى لبعض الناس رونقا شديداً ، فهى «علامة» مسجلة على التجديد والمعاصرة وأشياء أخرى . وقد اهتم كثير من شارحيها عندنا بابراز خطوطها العامة ، أما حظها من التطبيق فى مجال النقد الأدبى فكان ضئيلاً بعيداً عن الاتساق . ولن يكون التركيز هنا إلا على البنيوية فى الأدب ، فكثير من دعاتها يقولون إنها ثورة العصر وليست مجرد إضافة إلى العادات المدرسية التقليدية فى القراءة والنقد .

ومن الشائع أن البنيوية تعطى الصدارة للكل بالنسبة إلى أجزائه وعناصره ، وللعلاقات بين العناصر بالنسبة إلى وجود أو طبيعة أو جوهر هذه العناصر ، وللنموذج اللغوى بالنسبة إلى كل أشكال السلوك الاجتماعى . وكل أنواع التعبير الإنسانى تعد عند البنيوية «علامات» مثل العلامات اللغوية ، يعتمد معناها على ماتواضعنا أى ما اصطلحنا واتفقنا عليه ، فهى مواضعات تحكمية كان يمكن أن تكون أشياء أخرى ، كما يعتمد معناها على العلاقات والأنساق (النُظُم) لا على أى سمات أو ملامح باطنة فى العناصر . إن علاقات القرابة وقواعد الزواج والمحارم هى نوع من اللغة أى هى مجموعة إجراءات صممت لتحقيق نوع خاص من التوصيل بين الأفراد والجماعات .



«والرسالة» الموصلة هنا تتألف من نساء جماعة يجرى تداولهن بين العشائر والعائلات بدلا من «كلمات» لغوية يجرى تداولها. وكذلك الحال مع الملابس، فهناك «مفرداتها» من القطع والأجزاء المختلفة التى يمكن ارتداؤها على أجزاء الجسم المختلفة من قمة الرأس إلى أسفل الأقدام، والفتاة التى تلبس قميصا مفتوحاً وسراويل وصندلا تقول لك أى نوع من الفتيات هى، وكذلك الحال مع الأثاث وعلاقات إعداد الطعام وتناوله. وبالإضافة إلى «المفردات» فكل فروع «الثقافة» فى كل مستوياتها وتفصيلاتها تتألف من علامات لها بنية اللغة وطرق تنظيمها، فالنموذج اللغوى سائد مهيمن، للأزياء أجروميتها، أى قواعد تركيبية خاصة من التعارض والترابط، وللسلوك المهذب مصطلحات ذات نسق لغوى هو عدد الإيماءات والإشارات والانحناءات والابتسامات واتساعها أو عمقها، وهناك نظام أو نسق «لغوى» يحكم ترابط العلامات واستخدامها. الواقع بأكمله يصبح نصا، والكتابة «عن» الواقع لم تعد نسبة كلمة إلى شىء بل نص إلى نص.

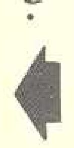
الأدب فى سجن اللغة

ولكن للأدب علاقة فريدة باللغة، فهو ليس منظماً على نحو لغوى فحسب كالأزياء والأثاث والسلوك المهذب بل هو مصنوع بالفعل من مواد اللغة العادية ويتضمن وعياً خاصاً بطبيعة اللغة نفسها. والكلمات فى الأدب لا تعتمد على الواقع فى معناها، فاللغة عند البنيوية نسق مكتف بذاته، وهو ثابت موضوعى معطى سابق على الأداء (الكلام)، وهذا المذهب يعتبر اللغة نموذجاً أساسياً لكل أنظمة الدلالة لا بسبب طبيعة العلامة والنسق (أو النظام) فحسب، بل لأن الذهن الإنسانى ومن ورائه الكون كله، يشتركان فى بنية واحدة هى بنية اللغة (تودوروف) والنفس الإنسانية يرتكز بناؤها على مصطلحات (حدود) نحوية (تشومسكى). وكذلك السلوك الاجتماعى (ليفى ستراوس).

ويقول نقاد هذا المذهب إن دعاة البنيوية انتقلوا من لحظة العزل أو الفصل المنهجى للغة بقصد دراستها، وهى لحظة مشروعة فى البحث العلمى، إلى إسقاط هذا العزل على طبيعة اللغة والثقافة والكون. فالنزعة «الموضوعية» الزائفة تعتبر اللغة نظاماً ثابتاً مستقلاً عن فاعلية البشر، وقائما فى أشكال متشيئة متماثلة معيارية، وتهبط بالكلام الحى للناس فى علاقاتهم الاجتماعية النوعية إلى مجرد أمثلة لنسق مكتمل التكوين يقع وراء الكلام وعلاقات البشر وكأن اللغة صنم خالق، فالنسق يتحول إلى سياق جوهرى منعزل عن الفاعلية الإنسانية وتطورها فى الزمان، فثمة فصل قاطع بين البنية وبين التاريخ، فاللغة دائمة الحضور بكل إمكانات المعنى المضمرة فيها كل لحظة كما يزعمون.

وتنحصر وظيفة الأدب وخصوصيته فى أن يجعلنا واعين بالطبيعة الخاصة للغة كما يفهمها البنيويون؛ أى بأن الكلمات لا تعتمد على الواقع فى معناها، فالنسق اللغوى مكتف بذاته، والمعنى كذلك لا يعتمد على المقاصد الذاتية للمؤلف، بل إن المجال المكتمل المغلق للغة هو الذى يولد المعانى.

والدراسة النقدية فى نقطة انطلاقها عندهم لا بد أن تستبعد المؤلف باعتباره ذاتا فردية كما تستبعد الواقع الخارجى، ويكون التركيز على نظام الدلالة الذى يعمل داخل النص الأدبى، على عملية خلق «الدال» لا على «المدلول». فاللغة هى وجود الأدب وعالمه والأدب بأكمله ماثل فى عملية الكتابة، لا فى أفعال التفكير والتصوير وتعميق الوعى والشعور، فلم تعد اللغة وسيلة توصيل بل هى مضمون الأدب. وفى ثنائية الدال (أى الصوت اللغوى) والمدلول (أى التصور أو المفهوم) لن يكون المدلول مرئيا أبدا أمام العين أما الدال فهو موجود دائماً باعتباره تنظيماً حر الحركة مستقلا. ولن يكون المدلول أكثر من كتلة هلامية غير محددة المعالم من التصورات مطموسة الحدود الخارجية والترابطات الداخلية بل إن مجرد الكلام عن المدلول يعنى أنه قد وجد نوعاً متعيناً من التنظيم والارتباط فى نسق الدال أى فى نسق علامات قائم بذاته، فما اعتبرناه مدلولا فى مستوى معين وبالقياس إلى نوع معين من الدال يتحول فى مستوى آخر إلى أن يكون دالا بالنسبة إلى مستوى أدنى من المدلول وهكذا يسير التسلسل فى نكوص



لا متناه ولن نخرج من سجن اللغة أبدا . ولكن اللغة عند البنيويين نظام متحجر موطنه الأصلى القواميس وكتب النحو والصرف وكأنه نظام اللغة اللاتينية الميتة ، إنهم لا يرون اللغة أبدا نسقا لفاعلية وعى إجتماعى عملى ، ويصرون على نسق شكلى مغلق من الدلالات دون أن يروا الخلق المستمر للمعانى خارج القشرة الجاهزة . فالوعى الإجتماعى بأوجهه المختلفة يتشكل داخل مادة العلامات اللغوية التى يخلقها التفاعل والعمل والممارسة ، وهى التى تمنح الوعى الفردى غذاءه ، فهذه العلامات هى نتاج نشاط متبادل داخل العلاقات الاجتماعية ويسهم الأفراد فى تنميتها كما تسهم فى تنشئتهم و « تفريدهم » . فاللغة وكنوز تراثها ترابط وإفصاح لتجربة دائمة التغير وهى حضور اجتماعى « دينامى » فى العالم وليست سجنا خانقاً .

تعدد المعانى :

ونتيجة لذلك يصبح « النقد » عند رولان بارت مثلاً فى مرحلة مبكرة ـ كتاب النقد والحقيقة ـ هو بناء معنى للنص الأدبى ، وليس إكتشافاً لمعنى مفترض مسبق أو حلاً سلبياً لشفرة هذا المعنى . فالنص ليس له معنى محدد مفرد وتعدد معانى النص نتيجة منطقية لغياب « مقصد » المؤلف فى الأدب . وهذا التعدد ليس مماثلا لثراء الدلالة فى عالم حى يبنيه النص ، عالم له أبعاد ومستويات وقوى متناقضة ، ولكنه عالم موحد على الرغم من التناقضات . فتعدد المعانى عند النقد البنيوى كثرة ملتبسة لا سبيل إلى المصالحة بين عناصرها . وقد سبقت الإشارة إلى أن المعانى هى نواتج لقواعد ومواضعات داخل أنظمة لغوية موضوعية ثابتة ولكنها تؤدى إلى تباديل وتوافيق متعددة . وهنا لا مكان للفرد الفنان ولا مكان لشخصيات روائية ، فقد أزاحت البنيوية الذات الفردية عن المركز وتواصل ما بعد البنيوية هذه الإزاحة إلى نهايتها المنطقية .

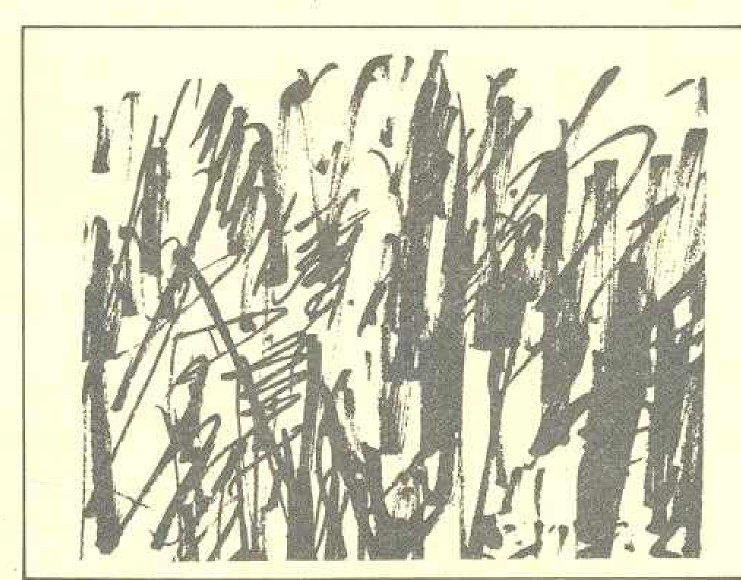
والنقد لن يهتم إلا بالطرائق المختلفة لإنتاج معانى متعددة للنص وسيكون التركيز منصبا على « الدال » لا « المدلول » ، وعلى كيفية استعمال النموذج اللغوى لاستنباط نموذج مجرد للسرد القصصى ، نموذج كلى عام ، تكون كل القصص أمثلة جزئية أو تجسيداً خارجيا لقطعة صغيرة أو كبيرة من هذا النموذج الأصلى ، كما تكون كل مناسبات الكلام الفردية أمثلة لنسق اللغة . ويذهب « تودوروف » إلى أن الوحدة الأولية للنموذج القصصى هى « العبارة » وتتألف من موضوع ومحمول (مسند ومسند إليه أو مبتدأ وخبر على وجه التقريب) ، والعناصر الأولية لعلم السرد أو القص هى الأسم والصفة والفعل كما أن العناصر الثانوية هى النفى والعكس (التضاد) والمقارنات . فالشخصية القصصية هى اسم وما يقوم به فعل بالمعنى النحوى والربط بين أسم وفعل هو اتخاذ الخطوة الأولى نحو السرد . وليست « أجرومية » القص إلا نقلا مباشراً آليا للمفهومات النحوية إلى بنية الأدب . وكان « بارت » فى « مدخل للتحليل البنيوى للقصص » يقدم زعما مشابها عن تماثل البناء اللغوى والبناء القصصى مع إهتمام خاص « بالجملة النحوية ، فالسرد القصصى جملة كبيرة كما أن أى جملة خبرية هى على نحو ما موجز لسرد قصصى . ولكنه لم يقف هنا فقد إنتقل إلى وحدات أخرى للقص أكبر من مستوى الجملة ، أى إلى وحدات تنسيق باقات الزهر لا مجرد تأليف الزهرة من أوراقها . وظل التحليل البنيوى يعتبر « الأوديسة » مثلا إطنابا وحشوا عبارته الأصلية عوليس يعود إلى وطنه إيثاكا « والبحث عن الزمن الضائع » عبارتها الأصلية مارسيل بروست يصبح كاتباً .

الأضداد الثنائية :

وينقل دعاة البنيوية من نظريتهم اللغوية القائمة على رفض الطبيعة الايجابية للعنصر اللغوى (مثل الوحدات الصوتية « الفونيمات ») واعتباره فارقاً تفاضلياً ، أى إلى ابراز العلاقة بين الهوية (التماثل) والاختلاف إلى مجال الأدب .

وهنا نفرق فى أزواج من التضاد ونشق طريقنا إلى أعلى ، أى من تفصيلات جزئية خلال مستويات من التعميم حتى نصل إلى درجة عالية من التجريد . وتولد فكرة التضاد الثنائى نظاماً من عناصر كانت عشوائية فى الأصل .

ويقول خصوم البنيوية إن معدات الناقد الأساسية عنده لا تزيد على إستعداد للبحث عن تماثلات وأضداد بين المكونات اللفظية والخيالية للنصوص ، ولن يجد هذا الناقد ـ وكثير من هواة البنيوية فى العالم العربى من هذا الطراز ـ صعوبة فى اقتناص التمييزات . إن أشد التمييزات نفعاً وجدوى عنده هى أشدها ابتذالا ، قسمة



ثنائية تحيط بكل شيء فى الأدب والحياة مثل الحياة والموت وحب وكراهية انسجام وشقاق يقين وشك داخل وخارج أعلى وأسفل نظام وإختلال نور وظلام ... الخ ، وهى تقابلات سطحية شاملة تنطبق على كل شيء ويكفى أن تكون لدى الناقد ذخيرة كافية منها يقتطع منها منتجات متفرقه لتصبح مبادئ للتفسير مبادىء منظمة للمضمون الرمزى ، ويكون التحليل النقدى بمربعاته ومستطيلاته وأسهمه المتجهة إلى أعلى وإلى أسفل وخرائطه التى تحاول قراءة العمل مجرد شبكة صيد لا تصطاد إلا ما وضعه الناقد فيها مسبقا .

وبعض نقادنا العرب (د. جابر عصفور) يسمى هذا التقابل الثنائى علاقة جدلية فى كتابه « المرايا المتجاورة » ولكن فريدريك جيمسون فى سجن اللغة ينتقد هذا الشلل الذى تفرضه البنيويه على الأضداد والتقابلات ، فهى أضداد ساكنة آسنة ، يقوم أنصارها بتكديس إحصائى لها فى كومات من الإضافات الآلية . وطرفا التقابل قطبان حاضران متساويان تحيط بهما العين المجردة ، وما من طرف فى وضع الكون والسلب أو الإمكان ونظل إلى الأبد فى أرجوحة الاتزان واختلال الاتزان دون نقله إلى مستوى أعلى ينفى الوضع السابق ويستوعبه فى الوقت نفسه ، إلى جدل حقيقى لحضور وغياب ، لتطور خلاق .

التفكيك بدلاً من التحليل :

إن التناقضات داخل البنيوية التى يسمونها الآن بنيوية كلاسيكية قد تعرضت للنقد من جانب أبرز أنصارها ويسمون الآن انصار « ما بعد البنيوية » . « ديريدا » مثلا يذهب إلى القول بأن مفهوم « البنية » نفسه يشجع نظرة غائبة ميتافيزيقية تقول بهدف مسبق فاعل ، وهذه البنية باعتبارها « كلا » مغلقا مكتفيا بذاته تستنتج شكلا متحد المركز من التنظيم وهو مركز يقوم بدور القوة المنظمة (بالكسر) المعفاة من تأثير الاختلاف والتقابل ، كما أن البنية تشجع على تصور تدرج هرمى بين عناصرها . وأصبحت



البنية عند « ما بعد البنيوية » مفهوماً شديد القصور قد انزلق متدهوراً إلى كيان غامض . ويقدم « ديريدا » بدلاً من البنية مفهوم سلسلة دلالة مفتوحة النهاية لا تستهدف غاية محددة سلفاً ، وبلا كيان قائد ضمن النسق هو عملية التحويلات المعفاة من التغير والتضاد .

وعند ديريدا لا يوجد شيء خارج النص الأدبى أو غير الأدبى ولن نجد عنده مقولة خاصة بالأدب .

وبدلاً من « التحليل » البنيوى سنجد عنده « تفكيكاً » يطرح موضوعات للتساؤل ، وتحاول القراءة إبراز منطق لغة النص فى تضاد مع المنطق الذى يحكم مزاعم المؤلف . وذلك يمزق الإفتراضات المسبقة المتضمنة فى النص ويبرز التناقضات الحتمية فيها .

ونجد رولان بارت بالمثل لا يعتبر (فى دراسته المعنونة إس زد S/z عن رواية قصيرة اسمها ساراسين لبلزاك) النص بنية ولا نسخة من بنية سرد كما فعل فى دراسته القديمة التى أشرنا إليها ، بل يعتبره ممارسة ، وبدلاً من الطابع الساكن المغلق للنص فى مفهوم البنية يقدم صورة ديناميه مفتوحة فى ممارسة « الدال » وألعابه النزقة ، ولم يبق من البنيوية الكلاسيكية إلا أولوية اللغة وتوكيد الدال ، وذهبت مفهومات النسق والتماثل ومشتقاتها إلى سلة المهملات . فلم يعد الأدب نسقاً ولم يعد النص المفرد نسقاً ولا محل لتماثلات بين النص والبنية اللغوية ، فالأدب فى آخر مطاف المرحوم بارت لا يقدم نسخة من اللغة وليس نموذجاً لغوياً وهو كذلك لا يقدم تمثيلاً لواقع .

ولم يعد مفهوم الدال يحوى إلا أثراً ضئيلاً من سلفه البنيوي الكلاسيكى ، لم يعد شكلياً أو جزءاً من محاولة كلية لتحديد القواعد الأساسية لنسق ما .

ولم تعد قراءة النص عند بارت مؤدية إلى بناء نموذج أو بنية معيارية كالسابق ، وصولاً إلى قانون قصصى ، بل أصبحت إستهلالاً لمنظور من شذرات ، وأصوات من نصوص أخرى وشفرات أخرى من خارج الأدب . فالمحاولة الآن هى بعثرة النص بدلاً من جمعه، وتفكيكه بدلاً من توحيده .

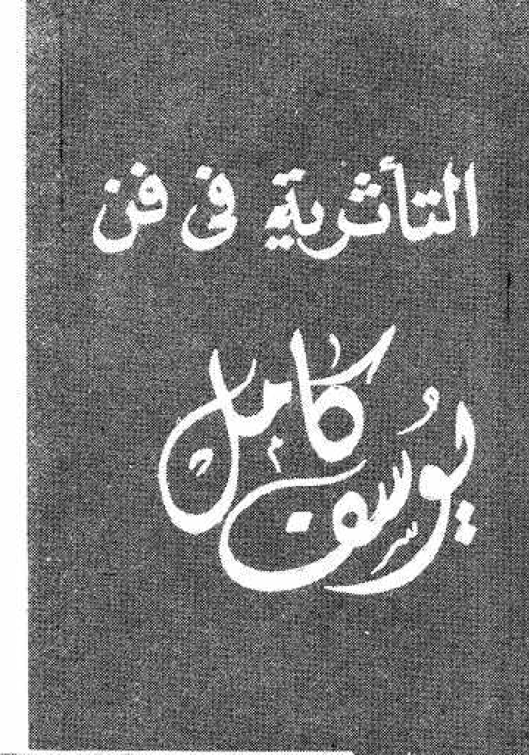
ويقدم بارت شفرات خمس يتألف منها الأدب ، شفرة تأويل (طرح لغز وحله) ، وشفرة دلالة تحدد التيمات وشفرة رمز وشفرة أفعال وتسميتها وفق الفهم المشترك وشفرة ثقافة ، وهى شفرات مقتسمة بين المؤلف والقارىء ، وتخلق شبكة من خلالها يمر النص بأكمله ويصبح نصاً فى مروره بها وهذه الشفرات ليست أدبية فى المحل الأول وتنتمى إلى الثقافة عموماً .

ويفقد النص تماسكه ووحدته العضوية وترتفع الأصوات من حنجرة ما بعد البنيوية تحية لنص أدبى جديد هو النص الفصامى ◆

المصدر

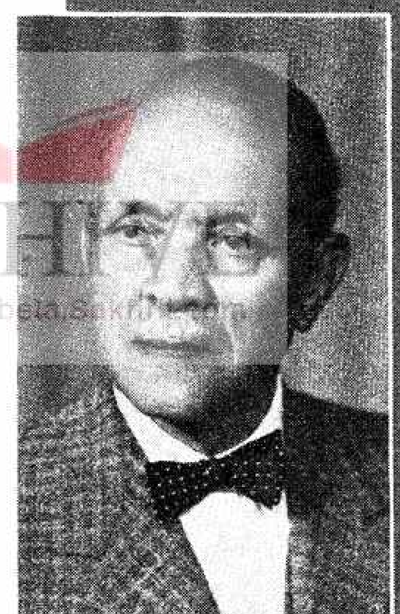
Ann Jefferson. Modern Literary Theory.

مصر
المجلة
العدد رقم 60
1 يناير 1962



التأثرية في فن يوسف كامل

بقلم : بدر الدين ابو غازى



كانت جائزة الدولة التقديرية فى الفنـــون من نصيب الفن التشكيلى فى عامين متواليين ... فاز بها فى سنة ١٩٥٩ المصور محمود سعيد ، وفاز بها فى سنة ١٩٦٠ المصور يوسف كامل .. وان تتابع هذا الفوز ليحمل معنى الاعتراف بدور الفنـــان التشكيلى فى عصرنا ، ومعنى التقدير لتضحيـاته ، وهو تقدير يعيد الى هذا الرائد المجهول فى حياتنا الثقافية حصاده الذى بذره فى هذه الأرض .

ولقد ظل الفنان التشكيلى ــ بصفة عامة ــ وما زال ، أقل أهل الفنون حظا من الجـــاه والمال والشهرة ، وعاشت أعماله فى عـزلة عن المثقفين . وبينما استقر النشاط الأدبى والاجتماعى فى الوعى العام فان النشاط الفنى ما زال يعيش على هامش المعرفة .. وما ذلك لقصور من جانب الفنـــان التشكيلى او لتخلف منه عن روح العصر أو تباعد عنها .. الم تبدأ حركة الفنون بتمثال كان له من المعانى القومية ما هز مشاعر الناس حتى اتخـذوا منه رمزا وعنوانا لصناعاتهم وحرفهم ومظاهـــر نشاطهم وحتى بدات اقامة « نهضة مصر » باكتتاب شعبى ؟

الم يحمل الفنان الدعوة مع الأدباء الى خـــلق اللون المحلى والتعرف الى حياة الشعب وسبقهـم احيانا الى الاهتمام بالدلالات الفنية فى حيـــاة الفلاحين وابرازها والارتفاع بها الى قمة التعبيـر الفنى ؟

على أن الفنون لم تكن دائما بمعزل عن الأدب وعن الحياة الثقافية بل كانت ترتبط بها برباط وثيق يوم كان النقد الفنى يكتب بأقلام : حسين هيكل ، والعقاد ، والمازنى ، ومى ، ومحمود عزمى ، ويوم كان هؤلاء وغيرهم يشاركون الفنانين فى الجماعات التى يشكلونها وضروب النشاط التى يقومون بها ... ولكن التيار كان يتردد دواما بين الوصل والانقطاع .. ومن علل هذه الأزمة عدم تذوق الثقافة الفنية وهضمها وتمثيلها .. وهى علة لمسها توفيق الحكيم فى كتابه « زهرة العمر » ، حين قال :

« ان الثقافة العقلية وحدها ليست كل الثقافة .. الثقافة الكاملة شيء أوسع من ذلك بكثير .. ان أكثر المتكلمين فى الموسيقى والتصوير والفنون يعرفونها برءوسهم ولا يدركونها بحواسهم .. ان المطلوب للثقافة ليست مجرد المعرفة بل الاحساس والتذوق والتغذى بمختلف الفنون » .

هذا التذوق للأعمال الفنية ويقظة الحواس لها واندماجها فى مشاعر الناس هى العناصر التى تنقصنا وتشكل سببا هاما من أسباب الأزمة الراهنة ... وحين تتوافر هذه المقومات ويتوافر معها الايمان بالفنون كعنصر هام من عناصر حياتنا الثقافية عندئذ تزول هذه العزلة وتجد لوحات يوسف كامل جمهورها الذى يقدرها ويتذوقها كما يتذوق أدب توفيق الحكيم ، وكما يقرأ مؤلفات الرافعى ، وبهذا يستكمل تقدير الدولة للفنون دلالته ومعناه .

لقد سعت الجائزة التقديرية الى يوسف كامل بعد أن تخطى السبعين ... ولم يكن له فى هذا العمر نصيب كبيرمن جاه السلطة والمنصب والشهرة ولكن تقدير الدولة عوضه ما فات من عمره وجاء تكريما لحياته التى وهبها للفن ولرسالته كمعلم جيل .

وفى حياة يوسف كامل الصامتة التى يعيشها فى تواضع وهدوء أحداث تضفى عليها جلالا وتؤكد دلالة تقدير الدولة لخدماته وأثره فى الحياة العامة.

ولد يوسف كامل وسط بيئة قاهرية فى ٢٦ مايو سنة ١٨٩١ وكانت أسرته تعده لأن يكون مهندسا وهى المهنة السائدة بين أفرادها ، ولكن افتتاح مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة سنة ١٩٠٨ كان حدثا حول اتجاه كثير من الشباب .. فطرق مع من طرقوا حى درب الجماميز الذى استقبل فى تلك السنة خليطا عجيبا من سكان القاهرة جاءوا مبهورين بهذا الاسم الجديد الذى بدأ يشغل أسماع مصر : « الفنون الجميلة » .

بعض هؤلاء انصرفوا عن المدرسة ليستأنفوا حياتهم العادية التى قطعوها لاستطلاع امر هذا الشيء الجديد ، وبعضهم استمر فى الدراسة دون موهبة أو حماس .. وقليلون اعتبروا الفن هبة حياتهم ، وانقطعوا له ، ومن هؤلاء محمود مختار ومحمد حسن ويوسف كامل وراغب عياد .

ان قصة كفاحهم منذ دخلوا من الباب الضيق بحى درب الجماميز ، هى قصة البحث عن قيم جديدة لبلادهم .. وسجلت سنة ١٩١١ حدثا هاما فى مصيرهم ، اذ أتموا دراستهم وخرجوا الى الحياة العامة ، ولكن الفن لم يكن له بعد مكان ، الا فى النطاق التعليمى ، فالتحقوا بوظائف التدريس عدا محمود مختار الذى أوفد فى بعثة الى فرنسا لاستكمال دراسة فن النحت ..



وكان نصيب يوسف كامل المدرسة الاعدادية الثانوية فأتيح له زمالة العقاد ، والمازنى ، وأحمد حسن الزيات ، وفريد أبو حديد ، وصادق عنبر ، ومحمد بدران ، والكردانى ، وعبد الواحد خلاف ، ومحمد كامل سليم .. وغيرهم من مفكرى مصر وعلمائها الذين جمعتهم هيئة التدريس بتلك المدرسة .

وكان هذا البناء العتيد بميدان الظاهر مركز حركة واشعاع .. خرجت منه لجنة التأليف والترجمة والنشر بروادها الذين حملوا رسالة المعرفة ، وخرجت منه تشكيلات اسهمت فى الحركة الوطنية ، وظهرت فيه ايضا جهود وافكار كانت من دعامات حياتنا الثقافية .

من بين الأفكار الجليلة التى ولدت فى هذه البيئة فكرة لاحت ليوسف كامل وزميله راغب عياد ، وما كان يقدر لها النجاح لو لم تجد هذه الأرض الصالحة . اذ اتفقا على أن يقوم كل منهما بعمل زميله فضلا عن عمله ويتقاضى مرتبه ، وان يتناوبا السفر الى ايطاليا ليرتشفا من منابع الفن التى لم تتح لهما الدولة الانتقال اليها .

وخرجت الفكرة الى التنفيذ فسافر يوسف كامل مبعوثا من راغب عياد وعاد ليسافر راغب عياد مبعوثا من يوسف كامل .

وكانت الفكرة بما تحمله من دلالات ومعان مثار الاعجاب .. وعرض لها البرلمان فى احدى جلساته سنة ١٩٢٤ حين وقف ويصا واصف يتحدث عن الفن فى مصر وكفاح يوسف كامل وراغب عياد .

وادرجت الاعتمادات للفنون الجميلة ولتحويل هذه البعثات الفردية الخاصة الى بعثات رسمية . ومضت بعثة الفن الرسمية الأولى تحمل راغب عياد ومحمد حسن ويوسف كامل الى روما ، وتحمل احمد صبرى الى باريس ليقضوا فى قلب الحياة الفنية خمسة اعوام انتهت سنة ١٩٢٩ .

وعاد يوسف كامل ليتولى التدريس بمدرسة الفنون الجميلة ، ويظل وفيا لهذا العمل الذى ارتفع فى نفسه منذ عهد المدرسة الاعدادية الى مرتبة الواجب القومى ، وتحول من وظيفة يشغلها الى رسالة يؤديها لبلده .

وظل يوسف كامل قواما على اجيال من الفنانين تخرجت على يديه حتى تولى عمادة كلية الفنون الجميلة التى ختم بها حياته الوظيفية ... وخلال هذه الفترة اسهم بجهوده فى معارض الفن ، وفى انشاء جماعاته ، وقدم لمصر فنه دون دعاية أو ضجيج .

فن يوسف كامل :

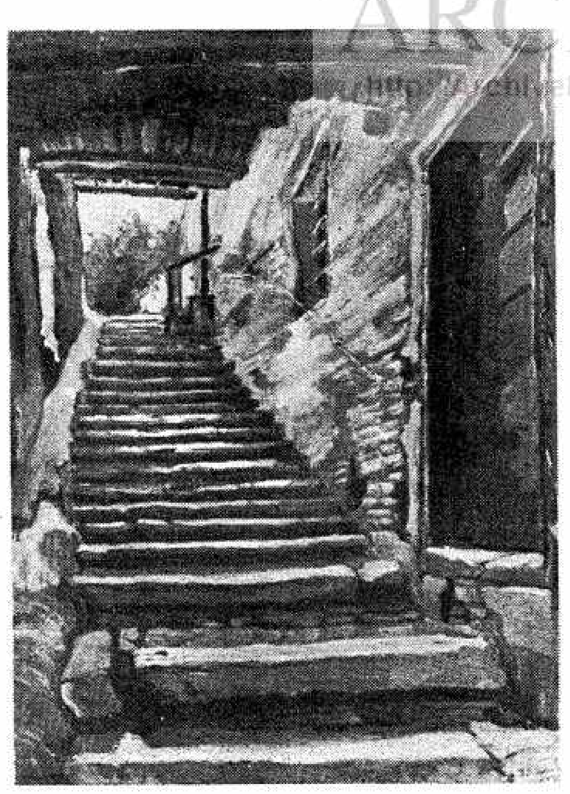
يقول يوسف كامل : « لقد ولدت بنزعة تأثرية وسأظل كذلك » .

وفى هذه الكلمات يختصر الفنان اتجاهه ويلخص مذهبه ... وان من يستعرض اعماله منذ عهد المدرسة حتى هذه الأيام ليلمس التزامه للتأثرية فى صورتها الأولى .. فى ثورتها على « التقنين » الأكاديمى الذى أصاب الفن بالسطحية والجمود ، وفى انبهارها بالنور والضوء والخروج من قتامة لوحات المراسم الى الطبيعة والهواء الطليق ...

ولقد جذب يوسف كامل نحو هذا الاتجاه عوامل عدة ، أولها طبيعته الخاصة وتجاوبها مع هذه النزعة . فهو قد وهب بطبيعته شاعرية الرؤيا البصرية ، يستهويه أن يجوب طرقات القاهرة وضواحيها .. يقف عند بيوتها القديمة ، وفى ظل أشجارها ، والى جانب المشاهد الريفية التى كانت تنتشر فى ضواحى القاهرة الى جانب مظاهر المدينة .

ولقد انشئت مدرسة الفنون الجميلة فى سنة ١٩٠٨ بعد أن قال التأثريون كلمتهم وفرغوا منها ، فجاء أساتذة المدرسة حاملين الى تلاميذهم نداء التأثريين الى جانب فن « الأكاديميات » وكان « باولو فورشيللا » أستاذ يوسف كامل نصيرا لهذه النزعة ، فخرج بتلاميذه ، من قاعات المراسم الى أحياء القاهرة يرسمون معالمها ، ويصورون انعكاسات

سلم من روما ـ (١٩٢٨)





« الاطفال » ـ للفنان يوسف كامل

النور عليها . فكان ذلك هو العامل الثانى فى توجيه يوسف كامل ورسم الطريق له .

أما العامل الثالث فهو الطبيعة المصرية .. ومشكلة النور وكيفية معالجته وتفسيره .. وهى مشكلة دعت الفنانين الى أن يتجهوا الى ادوات التأثريين لتصوير « حلة النور » الباهرة التى تغمر الأشياء على هذه الأرض ... ولعل ذلك هو سر العناصر التأثرية التى سادت اعمال ناجى فى رحلتها الأولى .. وهو أيضا سر اتجاه محمود سعيد فى بدء حياته الفنية الى الأسلوب التأثرى ، ولكن ناجى لم يلبث أن واءم بين موسيقية اللون والنور الذى ظل محتفظا باشعاعه فى لوحاته وبين عنصر المعمار والتكوين الذى اكتسبه من فنون مصر القديمة فاضفى على فنه الثبات والاستقرار، وحقق امكانيات التقاء المفهوم الشرقى مع المفهوم الغربى فى الفن ..

وكان هجر محمود سعيد للنزعة التأثرية اسرع من هجر ناجى ، لأنه لم يجد فيها اداة صالحة لتعبيره ... محمود سعيد فنان الرؤيا الداخلية العميقة، وهو شغوف بأن يخرج هذه الرؤيا في منطق معمارى متين ... ومن هنا لم تطل اقامته عند التأثريين ، وهجرهم الى الأساليب الفنية التى تعنى بالطراز والتكوين ، ولم يلبث النور عنده أن تحول الى أداة رمزية تعكس المشاعر الداخلية للفنان ورؤياه الخاصة .

أما يوسف كامل فهواه دائما مع التأثرية .. وجد فى اسلوبها اصدق تعبير عن نفسه .. الفن عنده « احساس » وليس « عملا عقليا » كما يراه « دافنشى » .. والحياة عنده نور وألوان كما كانت عند مونيه ، وبيسارو ، وسيزلى .. والقرية فى نظره هى اللحظة التى تستوقفه من مشهد من مشاهدها فيصوره تحت ضوء الشمس ووسط الجموع المحيطة به .. القرية عنده هى المشاهد المحيطة به كما تنعكس على بساطة نفسه ورحابتها وليست «الجزيرة السعيدة» فى رؤياهاالداخلية كما هى عند محمود سعيد ، كما أنها ليست «طيبة» كما يراها ناجى ... انها اشبه بمشاهد الريف كما يصورها توفيق الحكيم فى قصة « الزمار » أو بالصور الفولوكلورية التى تحيط بمسرحيته « الصفقة » .

واذا كانت النزعة التأثرية فى الخارج قد بدأت بهذه الدعوة الى تجديد الرؤية البصرية ، والى التعبير عن النور واللون وانعكاساتهما المختلفة على الأشياء ، فانها لم تبق عندها ، وانما هجرت الشواطىء النو،ماندية والحدائق ،الحقول ، ودخلت الى

المسارح ، فتحولت عند « ديجا » من تسجيل بصرى للاشياء الى اختيار للحقائق التى يصورها فى اطار من التكوين والتناسق ، وواءمت عند « رينوار » بين الشكل والنور ، واعطت اللون ثباتا فى التكوين وسجلت مع انطباعات اللحظة مرح الحياة وغناءها الدائم .

وتحولت النزعة التأثرية عند « سيزان » كما كان يقول :

« الى فن له أصالته وثباته مثل فن المتاحف » .. وحتى « كلود مونيه » نفسه الذى تنسب اليه التأثرية اراد أن يضيف الى براعة رؤياه للطبيعة من خلال انعكاسات النور شيئا آخر سحريا غامضا فى أعماله الاخيرة ..

من أجل هذا فان الأمر يتطلب تحديد موقف يوسف كامل من هذا الخط العريض أو النزعات التى تفرعت عنه وامدت الفن الحديث بأدوات تحرره ، ولعل المتطلع الى لوحاته منذ كان معنيا برسم معالم القاهرة القديمة حين كان مرسمه بحى الخيمية حتى لوحاته الأخيرة التى تمثل مشاهد الحياة حول مرسمه الريفى بالمطرية يتبين أن يوسف كامل ظل وفيا للنزعة فى ميلادها البكر ... انه بين التأثريين أقرب شبها بمصور الريف المتواضع « أوجين بودان » الذى عاش بين سنتى ١٨٢٤ ، ١٨٩٨ ، ونشرت أعماله اول أشعة الفن التأثرى ، وقد ظل وفيا مثله لاقليمه الصغير ، تعنيه ألفة الموضوع وتجاوبه مع نفسه وهمسه الخافت ، ولا يستهويه الموضوع الجهير .. فأغلب اعمال يوسف كامل تصور مشاهد الأسواق الريفية ، والبيوت الصغيرة ، وطيور البيئة وحيواناتها الأليفة ، والسلالم الشاعرية المتواضعة .

وهو أيضا يذكرنى بمكان « سيزلى » بين التأثريين ، فهو مثله يرسم النور فى حين يعيش بشخصه فى الظلال بعيدا عن أضواء الشهرة والجاه ، وهو مثله نموذج للفنان التأثرى الذى ظل وفيا لذوق هذه النزعة كما ظهرت متبلورة سنة ١٨٧٥ ..

وحين تدخل متحف الفن قد تجذبك أضواء محمود سعيد السحرية .. والتكوين اللونى الجهير عند ناجى ، وجراة الألوان والخطوط التى تلوح من واقعية راغب عياد ، فى حين تظل لوحات يوسف كامل رغم اشراقها اللونى ترتقب اقدامك عليها لتنصت لنغمها وغنائها ، وهى تروى أشياء بسيطة متواضعة وتجعل من هذه الأشياء مادة شعرية ...



« عيشة »

وقد يبدو فن يوسف كامل بسيطا ... ولكن سر هذا الفنان فى بساطته، ويكفى أن تمعن النظر فى بعض أعماله وفى أعمال بعض مقلديه لترى كيف يؤدى انحراف الاحساس بالنوروالاون الى اهتزاز التعبير الفنى وانحداره ... ومن أجل هذا فان الاتجاه التأثرى يضل اذا لم يقم على اكتمال التوازن بين الاحساس والقدرة على التعبير . وهو طريق طويل يتطلب عناء الجهد ، وهبة الرؤيا ، وصدق الادراك ، لدرجات النور واللون . وتلك هى العناصر التى توافرت لفن يوسف كامل فخرج رصينا متناسقا متوازن القيم فى اطار الاتجاه التأثرى .

ولقد استطاع يوسف كامل أن يبث فى بعض تلاميذه أسرار فنه ، وأن يوجه خطاهم نحو الطريق ، ويحررهم من جمود القواعد التعليمية .. ولقد ظل بعضهم أمينا على اتجاهه ، واتخذ منه البعض الآخر سلما للصعود الى آفاق جديدة ... وفى هذا المحيط يتجلى فضل يوسف كامل المعلم الى جانب فضله كفنان .

مصر
المجلة
العدد رقم 45
1 سبتمبر 1960

من قضايا النقد الأدبي المعاصر :

التجديد والتقليد

بقلم الدكتور محمد غنيمي هلال

التجديد فى الأدب – شأنه شأن التقدم الاجتماعى والنهوض العلمى – يتطلّب حتماً بَعْثَ قيم جديدة تموت بها قيم قديمة ، وقيامَ معايير فكرية تخلف معايير كانت سائدة ، والاعتدادَ برسالة إنسانية للأدب تستجيب لحاجات مجتمع جديد . وطابع هذا التجديد الاجتماعى أقوى وأظهر من طابعه العلمى . ولهذا كانت له خصائص الثورة على القيم الاجتماعية والفنية ، التى لم تعد تفى بحاجات جمهور الكاتب متى تغيّرت بنية هـذا الجمهور الاجتماعية ، فتطلّع إلى تحقيق آمال جديدة ، وتزلزلت فيه القيم الاجتماعية التى كانت سائدة من قبل . ولهذا غالباً ما كان يسبق التجديدُ الأدبىُّ الثوراتِ الاجتماعيةَ والسياسية ليقود الوعى العام إليها ، ثم يصحب هذه الثورات ليرشد هذا الوعى الحر إلى مطالبه السديدة .

وظاهرة التجديد فى الأدب تشبه ، مع ذلك ، ظاهرة التقـدم العلمى فى أن لها أصولاً عامة ، وأسساً جوهرية لا غنى عن دراستها للوقوف على طبيعة هـذا التجديد والسير به فى طريقه القويم . وهى أصـول وأسس تتفق وطبيعة الأشياء ، ومصدرها تاريخى كذلك ، لأنها فى جوهرها مأخوذة من التجارب التى مرّت بها الآداب العالمية فى تاريخها الطويل . وما أحوجنا إلى التذكير بها فى عصر الثورة والبناء ، لأنها الدعائم الصحيحة التى يجب أن تصبح بمثابة البدهيات لدى دعاة التجديد ، والجمهور المثقف الذى يتوجهون إليه . ثم هى بعد ذلك من المبادئ الأولى المسلَّم بها فى النقد الأدبى الحديث . ومما دعانى إلى الكتابة فيها أنى رأيت بعض من يتصدَّون للنقد من المعاصرين تغيب عنهم بعض أصولها ، فلا يفرِّقون بين معالمها الدقيقه . ولهذا سأقصر مقالى هذا على ما أرى أننا فى حاجة إليه من أصولها وقواعدها العامة .

وأول ما أنبِّه إليه منها هو أنه ليس من جديد فى الأدب جدَّة مطلقة ، أى لا طفرة فى التجديد الأدبى . فمهما بدا الجديد طريفاً رائعاً ، فله مع ذلك عوامله التدريجية البطيئة التى تجعل منه ظاهرة طبيعية لدى المتأمل المعن فى النظر ، ثم له بعد ذلك بذوره مهما كانت ضئيلة – فيما سبقه ومهد له .

ولا ينبغى أن يغيب عن أذهاننا أن الطفرة فى التقدم العلمى مستحيلة كذلك . فنظرية الذرَّة – مهما بدت رائعة مذهلة – قد سبقها ومهَّد لها آلاف البحوث العلمية ، بحيث أصبحت الخطوة الفاصلة فى ظهورها إلى الوجود بمثابة ثمرة طبيعية لدى العلماء الواقفين على بواطن الأمور ، وإنما أتيح قطاف هذه الثمرة لعبقرى وقف على جميع هذه البحوث ، ثم خطا بها خطوة واحدة إلى الأمام . وفى ذلك تشبه الثورة الأدبيـة الثورةَ العلمية ، فى أن كليهما وليد التراث الإنسانى والعوامل الفكرية المعاصرة معاً . وكذلك الشـأن فى الثورة الاجتماعية ؛ فلكل مصلح اجتماعى صلته التى لا تنكر بعصره ، إذ أنه مستجيب لأمكانياته موجِّه لها فى وقت معاً . ثم تتوالى نتائج هذه الثورات وتكثر ثمراتها حتى يبدو الفرق شاسعاً بين الماضى والحاضر لمن

ينظر إلى ظاهر الأمور عن بُعد ، ولكن المتعمق فى بحثه يرى صلة هذا الحاضر بذلك الماضى واضحة فى الوعى التاريخى .

فالتجديد لا يقطع الصلة نهائيًا بالقـــديم ، وإن جدَّد من قيَمه ومعالمه ؛ ولم يكن للجديد أن يتولَّد بدون القديم . وفى هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض . وهذه الظاهرة أوضح ما تكون فى التجديد الأدبى ، فمهما بَعُدنا عن أدبنا القديم فى أجناسه الأدبية وفى المعايير الفنية وفى الغايات الإنسانية ، فصِلتنا واضحة به فى الصور الفنية الجزئية وفى اللغة ، وهى الأداة الفنية والدعامة الكبرى للأداء . ولم يقم أحد بدعوة تجديد يعتدُّ بها قبل أن يدرس الأدب القديم ويتعمق فيه ويتمكن منه ، ليوثِّق الصلة بينه وبين جمهوره من ناحية ، ثم ليتسنى له الوقوف على ما يستحق الإبقاء عليه من قيم قديمة ، وتجديد ما يَبلَىَ من تلك القيم ، استجابةً إلى الحاجات الملحَّة الحاضرة . ولا وزن عندنا لأدعياء التجديد ، ولا نعتدُّ لهم بشأن فى هذا المقال ، ولا فى واقع الحال . وإذن ليطمئن المتخلفون الذين يريدوننا أن نبقى فى دائرة القديم لا نتجاوزه لأنه المثل الأعلى ، ويرون أن كل خروج عليه أو نيل منه انحراف عن الرشد ، مخالفين بذلك سنَّة الأشياء وطبيعة سير الآداب جميعاً .

وأساس آخر للتجديد كذلك هو أنه لا انطواء لأدب على نفسه ؛ أى لا عزلة بين الآداب . فالتعاون المتبادل بين الآداب فى سبيل نهوضها وتقدمها ، كالتعاون العلمى لتقدم الإنسانية ؛ وهذه بديهية من بديهيات النقد الأدبى لدى كبار النقاد العالميين جميعاً . وأقدم من تنبه لها دعاة التجديد فى الأدب اللاتينى احتذاءً بالأدب اليونانى . وقد اخترعوا لذلك ماسمَّوه نظرية «المحاكاة» وهى غير نظرية « محاكاة الطبيعة » الشهيرة التى دعا إليها أرسطو وليست مجال حديثنا الآن . وإنما أراد أولئك الدعاة بنظرية محاكاتهم تلك ، الإفادة من الطريف القيِّم فى الأدب اليونانى رغبة فى إغناء أدبهم والنهوض به .

يقول الشاعر الناقد الرومانى هوراس (٦٥–٨ق.م) متوجهاً إلى بنى قومه : « اتبعوا أمثلة الإغريق، واعكفوا على دراستها ليلا ، واعكفوا على دراستها نهارا » (١) ويقصد بذلك المحاكاة المثمرة التى لا تمحو أصالة الشاعر . وقد خطا بعده الناقد الرومانى الآخر «كانتيليان Quintilian (٣٥ – ٩٦ م) خطوات واسعة فى شرح هذه النظرية . فقد سنَّ لهذه المحاكاة قواعد عامة : أولاها أن المحاكاة بهذا المعنى مبدأ عام من مبادئ الفن لا غنى عنه وكان يقصد طبعاً محاكاة اللاتينيين لليونان . والقاعدة الثانية أن هذه المحاكات ليست سهلة بل تتطلب مواهب خاصة فى الكاتب الذى يحاكى ، شأنها فى ذلك شأن محاكاة الطبيعة ، وثالثها أن المحـــاكاة يجب ألا تكون للكلمات والعبارات بقدر ما هى لجوهر الموضوع ولبه ومنهجه . ورابعها أن على من يحاكى اليونانيين أن يختار نماذجه التى يتيسر له محاكاتها وأن تتوافر له قوة الحكم ليميز الجيد من الردىء ، ثم يحاول محاكاة الجيد بما تحتمل طاقته . وأخيرا يقرر كانتيليان أن المحاكاة وحدها غير كافية ويجب ألا تعوق ابتكار الشاعر أو الكاتب ، وألا تحول دون أصالته . وفى كنف نظرية « المحاة » هذه تمَّ للأدب الرومانى الازدهار ، بفضل محاكاة الكتَّاب اللاتينيين لليونان ، مع توافر أصالتهم فى وقت معا . ويُجمع نقَّاد الأدب ومؤرخوه أنه لم يكن للأدب اللاتينى شأن يذكر قبل اتصاله بالأدب اليونانى وإفادته منه .

وفى عصر النهضة الأوروبى (القرن الخامس عشر) اتجهت الآداب الأوروبية وجهة الآداب القديمة من يونانية ولاتينية . وكان للعرب فضل توجيه أنظارهم إلى قيمة النصوص اليونانية ، بما قاموا به من تراجم الفلاسفة اليونان ، وبخاصة أرسطو . فحاول رجال النهضة الرجوع إلى تلك النصوص فى لغاتها الأصلية ثم أخذوا فى طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق

(١) أنظر Horace : Ars Poetica, P. 268-269.

عليها . وكانت دعوتهم إلى الرجوع لآداب اليونان والرومان ومحاكاتها بمثابة ثورة فكرية فى ذلك العصر لأنها كانت تتضمن الخروج على آداب العصور الوسطى ذات الطابع المسيحى فى وجهتها العامة . وقد رجع دعاة التجديد الأوربى فى عصر النهضة إلى نظرية المحاكاة فى معناها الخاص الذى سبق أن أشرنا إليه .

والذى يتضح من آراء أولئك الدعاة — فى نزعتهم الإنسانية — أن حرصهم على نهضة أدبهم هو الذى حملهم على الكشف عن كنوز الآداب القديمة للإفادة منها . ومما اشترطوه لذلك — وهو يهمنا هنا من حيث المبدأ — هو أنه لا تجوز محاكاة الكتّاب والشعراء من اللغة نفسها . لأن مثل هذه المحاكاة تؤدى إلى جمود اللغة وركودها .

ومصداق ذلك فى أدبنا محاكاة كثير من شعرائنا فى القديم للشعر الجاهلى فى قوالبه ومعانيه وصوره ، مما حصر أولئك الشعراء فى دائرة تقليدية ضوءلت بها أصالتهم . يقول أحد دعاة ذلك التجديد فى عصر النهضة الأوروبى : « حذار — يا من تريد للغتك النمو ، وتريد أن تنبغ فيها — من أن تلجأ إلى محاكاة هينة الشأن ، فتقلد أدباء لغتك ... فهذه نزعة مشوقة لا جدوى منها ، ولا سمو فيها ... فليست سوى منح لغتك ما هو فى حوزتها سلفا » (١) ؛ وبالاحتذاء حذو الآداب الأخرى يستطاع خلق أجناس أدبية وقيم فنية جديدة ، وهو ما لا يتيسر بالبقاء فى نطاق الأدب القومى نفسه : « ولو أنى سئلت عن خيرة شعرائنا ... لأجبت بأنهم أجادوا فيما كتبوا ، وأنهم أغنوا لغتنا ، وأننا مدينون لهم بالكثير . ولكنى أقول : إننا نستطيع أن نخلق فى لغتنا أجناساً من الشعر أكثر جدة وخصباً إذا بحثنا عنها فى آداب اليونان والرومان » (٢) .

على أن المحاكاة — فى هذا المعنى — يجب ألا تمحو أصالة الشاعر أو الكاتب ، وتَطَلُّعَهُ إلى أن يسبق نموذجه . ولهذا يرى پلْتييه Peletier (١٥١٧ — ١٥٨٢) — وهو من هؤلاء الدعاة أيضاً ، ثم هو فى هذا متأثر بكانتيليان الرومانى — أن المحاكاة ليست تقليداً محضاً ، وإنما هى السير على هدى نماذج بمثابة قدوة للكاتب ، فيقول : « لا يصح أن يقع الكاتب المتطلع للكمال فى زلة التقليد المحض ؛ بل يجب عليه أن يطمح — لا إلى إضافة شيء من عنده فحسب — بل إلى أن يفضل نموذجه فى كثير من المسائل واعلم أن السماء تستطيع أن تخلق شاعراً كاملا بنفسه دون عون ، ولكنها لم تفعل قط حتى الآن . واعلم أن مساواتك نموذجك ليست شيئاً تستحق عليه التهنئة ... فالتقليد المحض لا ينتج عنه شيء رفيع ، بل إن سمة الكسول القليل الهمة هى اتباع الآخرين . ولن يكون لهم نظيراً . بل يبقى دائماً أخيراً ... وأى مجد فى السير فى درب ممهد مطروق ؟ » (١) .

وقد اكتملت فى هذه الدعوة نظرية المحاكاة بهذا المعنى كما استقرت عند الكلاسيكيين والشرّاح الإيطاليين لأرسطو فى القرن السادس عشر والسابع عشر الميلاديين . وعمادها الذى ننوّه به هنا أنه لتجديد الأدب لابد من خروجه من عزلته إلى تراث الإنسانية الأدبى ، مع وجوب بذل الجهد لمجاوزة النماذج التى يفيد منها الكُتّاب والشعراء . وينص على ذلك « لابْرويير » فى قوله : « لن يستطاع بلوغ حد الكمال فى الكتابة ، ولن يستطاع — مع القدرة — التفوق على الأقدمين إلا بمحاكاتهم » (٢) .

ونتائج هذه النظرية التى تهمنا هنا هى أن الأصالة المطلقة مستحيلة ، فأكثر الكُتّاب والشعراء أصالةً مدين لسابقيه ، وأن التأثر بالآداب الأخرى أساس جوهرى لتجديد الأدب القومى ، وأن المحاكاة الرشيدة طريق إغناء اللغات والآداب .

غير أن كلمة المحاكاة على إطلاقها غامضة ، وطالما أسَفَّتْ إلى التقليد الذى يمحو الأصالة . ولهذا اشترط لها الكلاسيكيون وشرّاح أرسطو من الإيطاليين ثلاثة

---

(١) أنظر : Du Bellay : Défense et Illustration de la Langue Française, I, VII.

(٢) المرجع السابق الفصل السابع ، وكذا :
H. Chamard . Histoire de la Pléiade, I, p. 191-193.

(١) المرجع السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٠٥ — ١٠٦

(٢) أنظر :
La Bruyère : Les Caractères, I, Pensée 1.

مبادئ : أولها أن يختار الكاتب من بين نماذجه ، وأن يميز الصحيح من الزائف فيها ، لأن الأقدمين بشر يخطئون ويصيبون . وعماد ذلك هو الدربة الفنية . وثانى هذه المبادئ أن يحاكى الكاتب ما يتفق وعصره ، كما كتب الأقدمون لعصرهم ، وثالثها ألا يحاكى الكتاب من نفس اللغة ، لما سبق أن علّلناه[1] .

وقد أصبح من المسلَّم به أن كل أدب من الآداب إذا أراد أن ينهض ويتجدد فلا مناص له من الخروج من حدود اللغة التى كُتب بها ليفيد من الآداب الأخرى ينشد مابه يغنى ويكمل ، وما به يستجيب لحاجة الأمة ومطالب القومية ، سواء فى القوالب الفنية أو الموضوعات أو التيارات الفكرية أو المعانى العامة أو الصور والأخيلة الجزئية . وقد اهتدى بعض نقاد العرب القدامى إلى ما يعود على الأدب القومى من فائدة بتأثره بالآداب الأخرى فى نواحى الصور الجزئية والصياغة الفنية . مثلا يقول أبو هلال العسكرى : « ومن عرف ترتيب المعانى واستعمال الألفاظ على وجوهها للغة من اللغات . ثم انتقل إلى لغة أخرى ، تهيأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له فى الأولى . ألا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التى رسمها لمن بعده من اللسان الفارسى فحولها إلى اللسان العربى ؟ » (٢)

وظاهرة تأثر الأدب القومى بغيره من الآداب العالمية ظاهرة طبيعية تحدث للأدب المتأثر فى عصور نهضاته . وهى دليل على تفتح مواهب أهل الأدب المتأثر ، وهى السبيل لإشباع نهمهم الفكرى ، ثم هى أقوى أمارة على رغبتهم فى نشدان الكمال . ودلالتها على فضل الآداب المؤثرة فيه ؛ ذلك أن الأدب القومى فى عصور نهضاته — يختار من الآداب العالمية ما يعينه على النهوض بعبء رسالته الإنسانية والفنية والقومية ، لا يفرِّق فى ذلك بين الآداب القديمة والحديثة ، والآداب التى لا تزال لغاتها حيَّة والآداب التى ماتت لغتها ، لأن غاية الأدب القومى من ذلك هى الوقوف على وسائل الكمال أينما وجدها . فالعرب — مثلا — قد أفادوا قديماً من الأدب الإيرانى القديم ، وقد كانوا هم الفاتحين والمتفوقين سياسياً ودولياً ، فى حين كانت اللغة البهلوية — وهى لغة ذلك الأدب — قد ماتت بوصفها لغة أدبية . وكذلك تأثرت اللاتينية قديماً بالأدب اليونانى ، بعد أن احتل الرومان دولة اليونان سياسياً . وقد تأثرت الآداب الأوروبية — وبخاصة فى عصر النهضة — بالأدب اليونانى بعد أن ماتت لغة ذلك الأدب بزمن طويل . فليس معنى تأثر الأدب القومى بغيره من الآداب خضوع أهله لأصحاب الأدب المُؤثر ، ولا استجداءهم لهؤلاء ؛ ولا انحطاط منزلتهم عنهم دولياً أو سياسياً . وإنما هو التعاون الإنسانى والعالمى فى سبيل الوصول إلى غايته من الكمال الأدبى والفنى .

وإذا كانت هذه هى غاية الأدب القومى حين يتأثر ، فإن على أهله أن يقتصروا على الاختيار من الآداب التى يتأثرون بها ، على حسب حاجتهم ، لا ينشدون من وراء هذا الاختيار سوى نهضة أدبهم وتقدمه وتجديده ، كى يكملوا المأثور من تراثهم القومى ويغنوه . وأصالة اللغة القومية وتقاليدها الصالحة الموروثة ، وخصائصها الفنيه فى التعبير والصياغة ، كل هذه تظل بمثابة موانع حصينة تحمى هذا الاختيار من أن ينحرف عن غايته ، لكيلا تمَّحى الحدود القومية أو خصائص العبقرية اللغوية للأدب المتأثر ، وهى التى يراد إغناؤها وتجديدها بهذا الاختيار ؛ والكاتب أو الشاعر الذى يتجاوز حدود هذا الاختيار . فَيُكْرِه اللغة القومية على ما لا قبل له بطبيعتها ، أو يطغى على أصولها ووسائلها فى التعبير ، يتعرض لخطر

---

(١) أنظر :
R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique, 2e partie, chap. VI.

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ٥١ ، ولا يعنينا من كلام أبى هلال إلا إقراره للمبدأ العام فى تأثر لغة بلغة أخرى تأثراً محمودا ، وليس هنا مجال البحث فى صحة المثال الذى أتى به . وانظر أيضاً فى إقرار المبدأ نفسه مقالا للأستاذ العقاد فى مجلة الكتاب — أكتوبر سنة ١٩٤٧ — المجلد الرابع ص ٥٠٦

قطع علاقاته – لا مع قرّائه وجمهوره فحسب – بل مع روح اللغة القومية نفسها .

ولهذا كان لابد – كي يسير هذا التجديد فى طريقه الرشيد – من تعمق الكتاب فى دراسة أدبهم قبل التطلع إلى التأثر بسواهم والإفادة منه . وذلك كى يصبحوا قادرين على تطويع لغتهم – بالاطّلاع والوعى والتحصيل – فينقلوا بروحها وخصائصها الفنية ما يتطلعون إلى استفادته من معان وأجناس أدبيّة وتيارات فكرية فنيّة لا بد منها فى إكمال ثقافتهم العصرية . وهذا هو ما يحدث فى حالات التجديد الأدبى المثمرة لدى من يُعْتَدُّ بهم من كُتّاب الآداب العالمية جميعاً . فهؤلاء يحيطون بأدبهم وخصائص لغتهم قبل أن يبحثوا عن وسائل كمالها فى مظانّ الإفادة من التراث العالمى . فإذا حدث أن أغفل الكُتّاب المتأثرون ما يجب عليهم من استكمال ثقافتهم الأدبية فى لغتهم ، وانغمسوا مع ذلك فى الآداب التى يعجبون بها ، فإنهم يخرجون على جمهورهم برطانة لا تُغْنِى ، وتفقدهم لغتهم القومية كما يفقدهم أدبها ، فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه . ومن الخطأ الاستشهاد بأمثال هؤلاء على ضرر التأثير والتأثر المتبادلين بين الآداب أو إنكاره . وهل يمكن أن نستدل على ضرر الدواء بمن يسيئون فى استعماله ، فيصيرونه سما وهو فى الحقيقة ترياق ؟

ومن الخطأ الشائع الاعتقاد فى أن تأثر الكاتب – على هذا النحو – بأدب غير أدب قومه يمحو أصالة الأدب أو أصالة الكاتب . ويُرَدِّد هذا القول من لا علم عندهم بطبيعة الآداب العالمية فى سيرها وتقدمها وتأثرها بعضها بالبعض الآخر . ومن أسباب خطئهم فى ذلك ما ورثناه من دراسة للسرقات الأدبية كما كانت فى النقد العربى القديم ، إذ كانت هذه السرقات تقوم على تصيُّد وجوه الشَّبه بين شاعر وشاعر للنيل من الشاعر المتأثر . وكانت وجوه الشَّبه التى يتصيدونها دائرة كلها حول المعانى الجزئية . ولكن النقد الحديث لا يعبأ بسوى الوحدة الكلية للتجربة . فيلحظ أصالة الشاعر أو الكاتب فى تجربته العامة وأفكاره التى يصورها فى إطار تلك التجربة . ولا ضير عليه بعد ذلك أن يستفيد – فى حدود تلك الأصالة العامة – من الميراث الأدبى القومى والعالمى . فقد يقتبس الموضوع ولكنه يجدد فى القضية الفكرية التى يرمى إلى تصويرها من خلال عرض ذلك الموضوع فى قالبه الفنى . وقد يستفيد تصوير بعض مواقف قصته أو مسرحيته ، أو فى بعض الصور فى قصيدته ولكن هذه المواقف وهذه الصور تكتسب معانى جديدة فى إطار العمل الأدبى الكلى الأصيل الذى هو من خلق الكاتب أو الشاعر المتأثر على شرط أن تنسلك هذه الآراء والمواقف إلى ذلك العمل الكلى عن طريق الهضم والتمثيل لا عن طريق النقل والترقيع.

والكاتب الضحل هو الذى لا يبين إنتاجه الأدبى عن تفاعله مع الإنتاج العالمى الفنى والفكرى . والكشف عن مصادر الكُتّاب ، وبيان مدى إفادتهم من الآداب والثقافات العالمية فيما ساقوا لأدبهم من جديد مهمةٌ من مهام النقد الحديث والأدب المقارن ، دون قصد إلى النيل من قدر هؤلاء الكتّاب ، إذ أن أصالتهم ظاهرة كل الظهور على الرغم من تأثرهم ، بل إنها كذلك بفضل تأثرهم . فلو لم يتصل كبار كتّابنا وشعرائنا المجدّدين بآداب الغرب لما كانوا هم أنفسهم كما نعرفهم ونقرؤهم ؛ فتأثُّر الأستاذ نجيب محفوظ بكتّاب القصة فى الغرب ، وبخاصة الواقعيين منهم ، لا مجال لأدنى شك فيه ، كما قررناه فى مكان آخر ؛ ولولا الكلاسيكيون والرومانتيكيون والرمزيون لما كان لنا أمثال الأساتذة طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم وبشر فارس ، على تفصيل يطول بيانه ، وليس هذا المقال مجاله . ونكتفى هنا بالإشارة إليه ، مقررين أنه لا يمكن فهم أمثال هؤلاء حق الفهم إلا

إذا وقفنا على مصادرهم ، لا بقصد النيل من مكانتهم ، بل لبيان أصالتهم فى هضمها وتمثيلها ، ثم لشرح فضلهم على الأدب العربى فى مختلف نواحى تجديدهم . وشاعرنا شوقى فى أدبه المسرحى متأثر بشكسبير ودريدن ، ثم بكثير من الشعراء الفرنسيين وشعراء الفرس عن طريق معرفته للأدب التركى ، كما يدين كذلك للمذاهب الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية . وشوقى متأثر فى قصص الحيوان بالشاعر الفرنسى لا فُونْتين . وفى كل جوانب تجديده هذه ، تظهر أصالته إلى جانب تأثره .

وكما أن التأثر بالآداب الأخرى بقصد تجديد الأدب القومى لا يطغى على أصالة الكاتب كما بيَّنا ، فإنه كذلك لا يطغى على أصالة الأدب وأصالته القومية ، بل إنه وسيلة إغنائهما . فقد أصبحت المسرحية — فى أجناسها ومذاهبها المختلفة — جزءاً كبيراً جوهرياً غنى به أدبنا الحديث ، أخذ يطغى مع القصة على الشعر الغنائى الذى كاد يكون كل شىء فى أدبنا القديم ، وكان وحده المشعلة الكبرى لدى نقّاد العرب القدماء ، بل إن مفهوم الشعر الغنائى قد تغيّر تغيراً كبيراً فى العصر الحديث ، فتجددت أصوله الفنية ، ومعالمه النقدية . وعاد ذلك كله بالخير كل الخير على أدبنا العربى القومى . ولم يتوافر لنا ذلك إلا بفضل تفتح مواهب المحددين منا ، وإقبالهم فى نهم على هضم الثقافات العالمية ، وبذلهم الجهد فى نقل هذه الأجناس الأدبية الجديدة ، بحيث تأصّلتْ فى تراثنا الأدبى أو أخذت فى التأصل ، وأصبحت مجال فخر لأدبنا ، وآيةً على إخلاص كبار كُتّابنا وأدبائنا فيما بذلوا من جهد وأقاموا من دعائم قوية للتجديد . وهذه حقائق لا يمارى فيها عاقل ، بَلْهَ متخصصاً من المتخصصين الحقيقيين الذين يقفون على حقائق ما تخصصوا فيه ، فيعيشون بعقلهم ومعارفهم فى عصرنا ، ولا وزن للزائفين المتخلفين .

وإذن فمحور التجديد المدعم بالإفادة من الآداب العالمية هو الأصالة ، أصالة الكتّاب والشعراء ، وأصالة اللغة القومية والأدب القومى . وبهذه الأصالة تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة . والخطر كل الخطر فى التقليد الأعمى ، فهو تقليد لا يخلد به أدب ولا ينهض ، ولا يسمو به كاتب . وما أشبهه بتقليد القرود ، أو تقليد الأطفال لحركات من يحيطون بهم دون تمييز . وفى ضوء ما قلنا نستطيع أن نفهم قول الشاعر الناقد الفرنسى « پول ڤالبرى » : « ليس أدعى إلى ظهور أصالة الكاتب أو الشاعر من تأثره بآراء الآخرين ، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة » . وسمة الكاتب أو الشاعر الأصيل أنه يفخر بما هضمه ومثله من آراء الآخرين وثقافتهم ، سواء كانوا من بنى قومه أو من كبار الكتّاب والشعراء العالميين ، كما نرى فى كلمة پول ڤالبرى السابقة ، وكما بَيَّنْتُ من قبل فى العدد الأسبق من المجلة فى ت . س . إليوت .

وقد أتى يوماً إلى جوته صديقه وسكرتيره إكيرْمان ، ليهنئه بصدور طبعة جديدة من مؤلفاته كاملة . فنظر جوته إلى أجزاء كتبه مرصوصاً بعضها فوق بعض ، وأخذ يشرح لإكرمان كيف زخرت مؤلفاته بما أفاده من الإغريق والإنجليز والإيطاليين والفرنسيين ، ثم أضاف إلى ذلك قوله : كل هذا موقع عليه باسم (جوته) .

على أننا نكرر أن الكاتب المجدد ليست علاقته فى تأثره بمن يتأثر بهم من كتّاب الآداب الأخرى — علاقة التابع بالمتبوع ، ولا علاقة الخاضع المسود بسيده ، بل علاقة المهتدى بنماذج ناضجة فنية وفكرية ، يطبعها بطابعه ، ويضفى عليها صبغة قوميته .

وهذه هى الأصالة الحق ، فالأصالة ليست هى اقتصار المرء على حدود إمكانياته الفطرية لا يتجاوزها وليست هى إباء التجاوب مع العالم الخارجى ، وبذل الجهد فى فهمه ، كما يتوهم من استولى عليهم الكسل الذهنى ، ولكن الأصالة

الحق هي القدرة على الإفادة من مظانّ الإفادة الخارجة عن نطاق الذات ، حتى يتسنى للمرء الارتقاء بذاته عن طريق تنمية إمكانياتها . ولا يستطيع امرؤ أن يصقل عقله ، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال ، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين ، من بني قومه أو من سواهم ، وبالأخذ بالمفيد من آرائهم ودعواتهم .

وقد يفتح التأثر بالآداب الأخرى مجالات فسيحة للتجديد عن طريق فهم ما ورثه الأدب القومي من تراث فهماً جديداً ، لم يكن ليهتدى إليه كُتّاب الأدب القومي لولا تأثرهم بالآداب العالمية . ونضرب مثلا لذلك ما أفدناه من الآداب الغربية في فهم معنى شخصية « شهرزاد » . فقد كانت شخصية « شهرزاد » كما ورثناها في قصصنا الشعبي شخصية خرافية تحكى قصصاً غايتها التسلية فحسب . ولكن القرن الثامن عشر والتاسع عشر الأوروبيين عُنيا بهذه الشخصية ، وأضفيا عليها أنواعاً جديدة من الفهم تتمشى مع الفلسفة العاطفية التي كانت سائدة آنذاك . وجوهرها أن الإنسان قد يهتدى إلى الحقائق الكبرى عن طريق العاطفة لا العقل . فكانت شهرزاد مثال من يهدى إلى الحقيقة عن طريق العاطفة . فإنها لم ترجع شهريار عن عادته الوحشية من قتل نسائه عن طريق المنطق والتفكير ، وإلا لفشلت في مهمتها ؛ ولكنها هدته عن طريق العاطفة بإثارتها مشاعره بما تقص عليه من حكايات ؛ فكأنها بذلك قد جرّعته الحقيقة قليلا قليلا وجرعة جرعة . وبذلك أصبحت رمزاً للاهتداء إلى الحقائق عاطفياً لا عقلياً .

وبهذا المعنى أتت إلينا شهرزاد في أدبنا الحديث ، في مسرحية شهرزاد للأستاذ توفيق الحكيم ، وفي « أحلام شهر زاد » قصة الأستاذ الدكتور طه حسين ، وفي « القصر المسحور » وهي القصة التي وضعها الأستاذان الدكتور طه حسين وتوفيق الحكيم معاً . فلم تعد هي الشخصية الموروثة في أدبنا الشعبي ، ولكنها غَنِيَتْ وتُوُسِّعَ فيها ، فأصبحت ذات معان رمزية فلسفية ، ولم تقف عند المعنى الحرفي القصصي كما كانت من قبل . هذا إلى أن عناية كتّاب الغرب وشعرائه بألف ليلة وليلة كانت من الأسباب التي فتحت عيون كتّابنا وشعرائنا إلى الإفادة من أدبنا الشعبي أنواعاً من الإفادة ، وبخاصة من ألف ليلة وليلة ، عن طريق التأويل الخصب ، والفهم الطريف ، والتصوير الناضج الأصيل .

وتبادل التأثير والتأثر بين الآداب – على نحو ما ذكرنا – قد يكون سبيلا إلى تنبيه المواطنين إلى تقدير بعض شعرائهم وكتّابهم حق التقدير ، بعد أن كانوا غافلين عمّا لهم من مكانة . وهذا هو الشاعر العالم عمر الخيّام قد عبّر في رباعياته المشهورة عن ضيقه بهذا العالم تعبيراً حرًّا من القيود العامة ، ولكنه تعبير يشفّ عن أسى المفكر ، وتشاؤم الفيلسوف ، وشعور الفنان المرهف الأسيان . ولم تلق رباعياته حظوة لدى المعاصرين من مواطنيه ، بل كان بها لدى أكثرهم مظنة ريبة في عقيدته . فظلت شهرته عند الفرس مقصورة على مكانته العلمية والفلكية [1] حتى كان القرن التاسع عشر الميلادي ، فرأى شعراؤه في أوروبا في رباعيات الخيّام تعبيراً عن روح عصرهم ، إذ كان الصراع في عصرهم قد بلغ أشده بين العلم في حقائقه المادية وبين المثالية المبنية على أسس خلقية ودينية غير مستقرة . فأصبحت للخيام – منذ القرن التاسع عشر – حُظوة لم يظفر بها من قبل .

وتحقق ذلك كله بفضل استيحاء الشعراء والكتّاب الأوروبيين تلك الرباعيات دون ترجمتها حرفيًّا . والفضل الأول في ذلك يرجع إلى الشاعر

(١) أقدم من تحدث عنه من مؤرخي الفرس نظامي عروضي سمرقندي في فصل خاص من كتابه الفارسي : چهار مقاله . وقد مدحه لمكانته العلمية وصدق نبوءته في علم الفلك فحسب .

الإنجليزى « إدوارد فيتزجرالد » الذى نشر الترجمة الحرة لرباعياته عام ١٨٥٩م[١] . وتعد رباعياته من عيون الأدب الإنجليزى لا الفارسى ، لأنه لم يزد على أن استوحى الأدب الفارسى . فقد غيّر ونقل وزاد فى الأصل الفارسى ، بحيث لم تَعُدْ رباعياته ترجمةً وفيّةً للأصل الفارسى ، وإن بدت جميلة رائعة . على أن بها ست عشرة رباعية ليست فى الأصل الفارسى وهى تؤلف نسبة ليست باليسيرة إذا قيست بمجموع رباعياته البالغ عددها تسعاً وسبعين رباعية . وبهذا التصرف الأصيل امتدت رباعيات الخيّام إلى العالم الغربى كله ، ولقيت رواجاً لم تظفر بما يقرب منه فى وطنها الأصيل ، بل إنها أثّرت — بعد هذا الرواج — فى مواطنى الخيام أنفسهم ، فقدروه أكثر مما كانوا يقدرون[٢]

* * *

فالتأثر بالآداب الأخرى لا يتجاوز نطاق البعث والتوجيه ، وهو بمثابة التلقيح والإخصاب للأفكار والإمكانيات ، أو بمثابة بذور فنية وفكرية تُسْتَنْبَتُ فى آداب غير أدبها الأصلى ، متى تهيأ لها العصر الملائم ، والعوامل المساعدة .

ولهذا كان لابد من أن تتهيأ لها حالة استقبال مناسبة فى الأدب المتأثر ، حتى يتاح لكتّابه وشعرائه التجديد عن طريق الإفادة منها . وفى هذه الحالة تتجاوب الميول وتتشابه الطبائع ، ولكنها لدى الكاتب المجدد — ليست سوى إمكانيات وميول موزعة تتطلب ظهوراً وتوجيهاً وتغذية يعوزها الأدب القومى ، ويصادفها — بفضل العبقريين من أهله — فى الآفاق الرحيبة للآداب الأخرى .

كتب الشـــاعر الفرنسى بودلير إلى صديق له يقول : أتعرف لماذا ترجمت فى صبر ودأب ما كتبه إدجار ألان پو ؟... لأنه كان يشبهنى ، ففى مرة تصفحت فيها كتاباً من كتبه ، رأيت فيه ما كان مثار فتنتى وروعتى . فلم أعثر فيه على الموضوعات التى كنت أحلم بها فحسب ، ولكنى وجدت فيه ، كذلك ، الجمل التى كانت تراود أفكارى ، وكان له السبق إلى كتابتها قبلى بعشرين عاماً » (١) .

فالكاتب المجدد يبحث فى المصادر الخارجة عن نطـــاق أدبه عما هو موجود فى نفسه سلفاً وجوداً إمكانياً ، مصداقاً لما يقال : لن تبحث عنى إذا لم يكن قد سبق أن لقيتنى .

وطبيعى ألا يتاح مثل هذا التجديد إلا للصفوة من أبناء الأدب القومى ، وهم الذين يخرجون من نطاق أدبهم ، تلبية لحاجاته الفكرية والفنية أينما وُجِدَتْ . وهم بذلك يكشفون لمواطنيهم عن القيم الفنية والفكرية التى تعوز أدبهم . ويعيدون النظر فى قيمة ما ورثناه من أدبنا فى هذا الضوء الرحيب العالمى الشامل . وما داموا يدعون إلى قيم جديدة ، فلا مناص لهم من تبيان ما يعوز الأدب القديم من هذه الناحية التى يدعون إليها . وهم يُبْقُون على القيم الصالحة فيه ، ويضيفون إليها ما يكملها . فكما يؤثّر ميراثهم الأدبى القديم فى إنتاجهم تأثيراً لا مندوحة منه ، كذلك يؤثرون هم فى الأدب القديم بإعادة تقويمه على حسب دعوتهم الجديدة[٢]. فصِلَتهُم بقديمهم لا سبيل إلى قطعها ، ولكن واجبهم نحو تراثهم يحملهم على دوام النظر فيه ، والكشف عن مواطن النقص به . لا يقصدون — طبيعة — من وراء ذلك إلى التشهير به أو هدمه ، ولكن إلى إغنائه والنهوض به . فليس القديم سوى نقطة ارتكاز أو نقطة بدء .

(١) أنظر :
Edward Fitzgerald : Rubaiyyat of Omar Khayyam rendered into English verse.

(٢) أنظر كذلك :
Histoire des littérature, éd. de la Pléiade, II. p. 484.
ثم الأستاذ الدكتور إبراهيم أمين الشواربى : تاريخ الأدب فى إيران من الفردوسى إلى السعدى ، ترجمة عن المستشرق الإنجليزى إدوارد جرانفيل براون ، القاهرة ١٩٥٤ صفحات ٣٠٤ ، ٣١٨ — ٣٢٤

(١) أنظر :
F. Baldensperger : La littérature, Création, Succès, Durée, Paris, 1934, P. 166-167.

(٢) أنظر : T. S. Eliot : Selected Essays, p. 38-39.

والوقوف عنده أو حصر الجهد فى دائرته قصور، وخيانة لهذا التراث نفسه، وكسل عقلى لا يُغْتَفَرُ. وليس الماضى، سوى عبرة وقوة دافعة للأمام، ولكن الواجب يفرض علينا فى حاضرنا القيام بهذا التجديد بالإضافة إلى الماضى، وتغيير ما فيه من قيم بَلِيَتْ. ويتطلب ذلك التجديد عملا واطّلاعاً واسعاً وجهداً ذهنياً، وكفاحاً فى سبيل إقرار المبادئ الجديدة الرشيدة.

وصلتنا بالتراث الأدبى كصلتنا بالتراث العلمى والثقافى عامة. نجعل من قيمه الرشيدة مجال ثقة واعتزاز، حريصين عليها، وحريصين فى الوقت نفسه ألا نقف عندها، بل نضيف إليها كل ما نرى أنه ينهض بذلك التراث ويتقدم به، مسترشدين بما نفيده من الآداب العالمية الأخرى.

وهذا ما حدث ويحدث فعلا فى أدبنا الحديث. وأدنى إلمام بأدبنا الحديث يجعلنا نقطع بمدى هذه الإفادة فى النقد والأدب معا. فلا اكتفاء لأدب بذاته دون الآداب الأخرى، كما لا اكتفاء لأمة بعلمها دون علوم الأمم الأخرى. والميراث الفنى كالميراث العلمى والثقافى قسمة مشتركة للإنسانية جمعاء وسبيل مسايرة الركب العالمى فى ذلك كله أن نأخذ بأسباب الكمال فيه أينما وجدناها، على أساس هضمها وتمثيلها وصبغها بصبغتنا القومية واللغوية. كتب الفيلسوف العالم دالمبير عام ١٧٦٨ يقول: «على كل الأمم المستنيرة أن تعطى وتأخذ، هذه حقيقة جد جوهرية لتقدم الآداب، بحيث لا يصح أن ينساها أو يهون من شأنها أولئك الذين يمارسون الأدب» (١) والأمة التى ترى مثلها الأعلى فى الماضى لا فى المستقبل أمة متخلفة؛ ولا تقدم لأمة لا ترى عيوب ماضيها لتنقده نقداً تبنى عن طريقه مستقبلها. فنحن نفيد من الماضى، ولكننا نجدده ونطوره فى الحاضر عن طريق العمل والاطلاع والتفكير الدائب والعزم الذى لا يكلُّ، لنبنى مستقبلا خيراً من الماضى؛ والأدب ميدان من ميادين التجديد الحيوية لا يقلُّ خطراً عن مجالات التجديد العلمية والاجتماعية، بل هو وثيق الصلة بهما. ولهذا ندهش حين نرى من يحملون على من ينبهون إلى مواطن النقص الفنية فى تراثنا الأدبى قصداً إلى نشدان الكمال من مصادرها، بحجة أن ذلك بمثابة نيل من مكانة تراثنا الذى ورثناه. فى حين أن هذا واجب قام ويقوم به المجددون وصفوة النقاد فى أدبنا وفى آداب العالم جميعاً. وهذه الحملة لا تصدر عادة إلا ممن وقفوا عند حدود القديم فى دراستهم لا يعرفون سواه، فهم يدافعون عن حدود ما عرفوه، لئلا يتهموا بالجهـــل فيما لم يعرفوه. وعندهم أن السبيل إلى دفع هذا الاتهام هو إنكار كل قيمة لما لم يعرفوه جملة، والدعوة إلى الوقوف بنا عند حدود الماضى دون تقدم.

وقد قلنا فى صدر هذا المقال إن التجديد فى الأدب ثورة، لأنه يتطلب وضع قيم جديدة مكان قيم قديمة. وأساسها شعور ذوى المواهب والعبقريات بعدم كفاية أدبهم القومى فى الاستجابة لحاجات عصرهم، فيخرجون على القيم البالية فيه. ويتمثل جهدهم فى الخروج على القيم فى بعض نواحيه وفى الحرص على إكماله فى وقت معاً. يقول جوته: «ينتهى كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد الخلق من ديباجته» (١). ويدعو المجددون إلى الإفادة من هذه النفائس. وتتضمن دعوتهم إعادة النظر فى قيمة تراثهم الأدبى على نحو ما شرحنا، وفى أثر ذلك تقوم عادة المعركة المألوفة فى كل عصر حى ناهض بين أولئك المجددين ودعاة الجمود من المحافظين على القديم لا يتجاوزونه.

وهذه هى معركة الأجيال بين القديم والجديد. وفيها يزعم المحافظون على القديم الواقفون عند حدوده

(١) أنظر F. Baldensperger, op. cit., p. 172.

(١) المرجع السابق ص ١٥٧

أن فى الجديد خطراً على القديم الموروث . ويفرِّقون بين الآداب والعلوم فيرون أن التبادل بين الآداب فى العلوم من شأنه أن يفيد ، أما الآداب والفنون فهى وطنية محضة . وفى نقلها قضاء عليها ، وخطر على قومية من تنتقل إليهم . وهذا جهل مبين بطبيعة الآداب فى سيرها ، كما أشرنا فى صدر هذا المقال ، وكما يتضح بالنظرة العابرة إلى ما تمَّ فى أدبنا الحديث من مظاهر تجديد شاملة على نحو ما سبق أن أشرنا . وقد صدرت المذاهب الأدبية فى نشأتها عن آداب مختلفة ، فما لبثت أن أصبحت تيارات فكرية عامة ، وموردا سائغاً لذوى المواهب فى الآداب جميعا على سواء، ومنها أدبنا الحديث .

ولا خطر فى ذلك على القيم من تراثنا. ثم إن واجبنا إزاءه يحملنا على مسايرة الركب العالمى فيه ، بأن نظل على وعى شامل بما فيه نماء ذلك التراث الفنى والفكرى بما تسعه قدرتنا من وسائل. ومنها ورود مناهل الآداب الأخرى ، والإفادة منها، فى الحدود التى أوضحناها .

على أن فى طبيعة كل أدب، وفى تقاليد أهله وحدود طاقاتهم ،ما يقوم حاجزاً ينفى مالا يتفق فى هذه التيارات الفنية العالمية مع مالنا من طابع وخصائص . فنحن مثلا لم ننتهج مذهباً أدبيًّا من المذاهب الغربية بمبادئها كلها ، بل اخترنا من هذه المذاهب جميعها ما نستطيع الإفادة منه لنكمل به أدبنا .

وقد تأثرنا بالكلاسيكية أولا ، فأخذنا عنها دون غيرها من المذاهب ، على الرغم من أنها كانت قد ماتت فى الآداب الأوروبية حين بدأنا نهضتنا الأدبية . وذلك لأنها كانت تتفق فى ذلك الوقت مع القائم من تقاليدنا . والثابت المرعى من أفكارنا ونظمنا . ثم أخذنا نتأثر بالمذاهب الأخرى من رومانتيكية ورمزية ، ثم واقعيــة فى وقت معا ، مازجين بينها دون أن نلتزم واحداً منها بعينه كما كان فى أصل نشأته . وقد قام كبار كتّابنا وأدبائنا فى ذلك بجهد كبير حتى أقرّوا هذه القيم ، ولا يزال الطريق طويلا

فى سبيل استكمال هذه القيم وإضافة ما يعوزها بَعْدُ من وسائل النهوض الفنى لقيام أدبنا المعاصر برسالته الإنسانية والقومية فى صُوَرٍ فنية كاملة . ومدار الأمر فى ذلك على ما يساق من نظريات وحجج يتميز بها ما هو من طبيعة الأدب وعماد نهضته مما هو تحكمىّ لا سند له . فمن الخطل إنكار الجديد لأنه جديد ، بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى ، كالنزعة إلى الجدة لذات الجدة ، أو لمجرد أنها أيسر وأسهل ، فلا سند لما لا يستند على أساس[1].

ونحن لا نقرُّ ما يصحب دعوة التجديد أحياناً من تطرُّف إزاء تطرُّف الجامدين . فإزاء تطرُّف هؤلاء الجامدين فى إنكارهم كل فضل للجديد ، يتطرَّف أحياناً دعاة التجديد فينكرون كل فضل للقديم ، كما حدث من بعض دعاة التجديد عنــدنا فى مطلع نهضتنا الأدبية ، مما يطول بنا الآن تفصيل القول فيه . ولا يلبث أن يتمَّ النصر لدعاة التجديد ، لأنهم الذين يسايرون طبيعة الأشياء ، ويأبون الحياة الراكدة الآسنة فى محيط قيَم فنية بالية لا حركة فيها . وآنذاك تعتدل لهجة هؤلاء المجددين ، فيعرفون فضل القديم لعصره . ويتجلى حينئذ حرصهم على إغناء قديمهم الموروث بالطريف المكتسب . ويقوم الصراع بين القديم والجديد. بين معسكرين غير متكافئين فى الأسلحة الفكرية والعقلية والثقافية العامة . فأسلحة المجددين قوية فى أيد فتيّة تتطلع إلى المستقبل الخيِّر عن طريق العمل والجهد والدأب على الاطلاع والبحث يواجهون بها من هرموا تفكيراً من القاعدين المعوقين . ويرى المتأمل للمعسكرين ما يثير سخريته وضحكه ، ولكنها السخرية المرّة وضحك الإشفاق .

وبما رسمناه فى هذا المقال من حدود للتجديد وطبيعته وخطره وجدواه ، يتضح أننا لا نقيم وزناً فى التجديد للأدعياء فيه ؛ الذين يسيئون إلى دعوى التجديد بقدر ما يسيئون إلى أنفسهم .

---

(١) أنظر : B. Croce : La Poésie ... p. 175-176.

تونس

المسار
العدد رقم 19
1 ديسمبر 1993



التجربة والحداثة
في القصة العراقية في الخمسينات

محسن جاسم الموسوي*

ظهرت دراسة د. محسن جاسم الموسوي هذه كراس عشية أحداث الخليج العاصفة، ولم تنشر لهذا السبب، الأمر الذي يدعو الى نشرها لنأخذ منها مداها الفعلي بصفتها واحدة من الدراسات التطبيقية القليلة في التجريب والحداثة والغير الثقافي وانقلاب الوعي. وهي وإن بدت معنية بالقصة في العراق في الخمسينات، لكنها تقدم افتراضات ومراجعات تصلح لتوسيع مدى النظرة للأدب العربي الحديث.

1 ـ رؤية «الرجل الصغير» في القصة العراقية

لم يرد مصطلح (الرجل الصغير) في الكتابات القصصية العراقية على أنه استخدام مجازي لابن الشعب المحروم في ظل أنظمة الاستغلال رغم أنه ظهر عنوانا لواحدة من قصص عبد الملك نوري في مجلة الاديب (1952)(1)، بل ورد بديلا عنه استخدام آخر هو (ابن الشارع) في **حصيد الرحى** لغائب **طعمه** فرمان (1954)، ليفرد له محمود العبطة كتابا بعنوان **رجل الشارع في بغداد** (1962) قاصدا بذلك ابناء الشعب الذين أقاموا علاقة رفض للحكومات المتعاقبة طيلة المرحلة الماضية ولغاية ثورة تموز 1958، وهي علاقة استأثرت باهتمامات المؤرخين المعاصرين ودارسي التاريخ الأدبي تنطوي على عفوية وتعقيد في آن واحد، لكنها تفصح دائما عن قدرة أبناء الفئات الاجتماعية الواسعة على فرز الحسن من السيء والفاضل من الرذيل في واقع الحكومات.

ولهذا لم يكن مستغربا أن يتوارث الناس رفض المشاركة في الحكم منذ فساده قبيل سقوط بغداد 1258، ويعتبرون ذلك أبعث لراحة البال والضمير ليتأكد الامر في نزاعات تناقلها الكتاب في العشرينات والثلاثينات، كما نقرأ في (أعوام الرعب) لشاكر

خصباك، والتي احتـوتها مجموعته عهد جديد (القاهـرة: مكتبة مصر 1951) اذ يقول المتحدث في التوطئة:

«كنا نعيش في أمن وسلام إذ لم يكن لنـا علاقة بالحكومة وكـان كل منا راضيا عن حـاله. ثم بـدأ الـزمن يتغير وشرعت الحكـومة تتـدخل في شـؤون الناس، والنـاس يتدخلـون في أمور الحكـومة ص 186». والمتحـدث في هذه القصّـة يجعل طرفي الصراع متحددين بسلطان وبأبناء شعب، بما يعني ضمنا أن الزمن دخل هو الآخر طرفا في هذا الصراع، فالـزمن يتغير في منظور ابن الشعب، أو رجل الشارع، جـراء قناعات متـوارثة ليست صحيحة، أصـولها تكمن في البذل والامتهان الـذي عاناه، فتصـور الفعل آتيا من خارجه، ورضي لفترة طويلة بذلك، ولهذا لم يكن مستغربا أن تأتي الاجناس الادبية أميل الى التكوين البـلاغي الرافض منهـا الى البنى النابضـة بالحيـاة البشرية، وأكثـر انحيازا للافكـار منها الى الاحاسيس عـامة، رغم أن الثلاثينـات شـهدت تخلخلا في هـذا التكوين البــلاغي في الشعــر والسرد الخارجي على الشخـوص في القصــص. وحتى تعبير (ابن الشارع) أخذ يعني ضمنا الفئات الاجتماعية النامية أو الوسطى، دون استبعاد لمواصفة الاستغلال القائمة في تركيبة بعض هذه الفئات. لكن التسمية تعني انحيازا لمفهوم واضح آخذ بالتبلور في الاربعينات عند رؤية جنود الحلفاء، يغازلون فتياتنا بوقاحة ومجون غير عابئين بتقاليـدنا». كما يقول غائب طعمـه فرمان في التوطئة لمجموعته **حصيد الرحى**، وهو مـا يورده انعبطـة أيضـا، بمعنى أن الحس المتزايـد بابن الشعب، مقاتـلا او منتجا، تأكد في عمليـة وعي وصراع في العقد الخامس من هذا القـرن: فاذا كان ابن الشـارع قد رفض الحكومة اداة طيعـة بأيدي الاجانب، فإنه ايضـا الذي يقاتل ويبني ويعلم ويضع لبنة في كيان الوطن. اما الصورة العامّـة لابن الشارع أو رجله عند الفئة المستفيدة من الاجنبي فتحيل التسمية تدريجيا الى تسفيه مقصود وتفريق اجتماع، لتسقط عليها معنى آخر يـرادف السوقيـة، فيضيع جوهـرها جراء غلبـة التقاليـد والافكار المتنفـذة للفئات المهيمنة طيلة تلك المرحلة وما تلاها من اختلال في القيم والمفاهيم في ظل ضعف السلطات الستينية وتردي اوضـاعها.

بدء القصة:

لكن التسمية في مواصفاتها الايجابيـة الاصل تعني ابن الوطن، المكافح في الحياة والانتاج والـخدمة العامة والمواطنة، وهو لهذا السبب وفي أوضـاع يسودها القهر لابد من أن يكون مستغلا ومسحـوقا ومعذبا، وهو مـا طرحته القصة العراقيـة، ليجري التركيز تـدريجيا في هـذه القصة على الانسـان «الصغير» أو المضطهـد، البعيد عن ضـوء الجاه والسلطة، والذي كان وجوده موضع اتهام وامتهان في آن واحد، لكنه يكد ويشقى برغم ذلك: وهو إذ يتكرر في الآداب العالمية على أنه المسحوق المعدم underprivileged دونما حظ في حقوق وبمطالبة مفترضـة بالواجب، فان لمسة دستويفسكي مرة وكـافكا مرة أخرى تغلب على رسمه في القصة العراقية في الخمسينات بخاصة فتظهره مالكا لما يبديه مفاجئا للآخرين او محاصرا دون معنى من الخارج.

لكن هـذه اللمسـة لم تكن بينـة من قبل في مطلع الاربعينـات، عنـدمـا كـانت الشخصية تذوب في الموضوع طيلة العقد السـابق ومطلع العقد اللاحق، فتبدو هامشا في

موقع تغلب على ادارته فكرة الكاتب المسيطرة مطروح في سرده الذي قلما يسمح للشخصية بالخروج عليه حركة أو فعلا أو حوارا. ولهذا المطلع المضي في طرح فكرته، محركا شخوصه على هواه في مواقف صراع سياسية واجتماعية حسب ما ثبته ذو النون أيوب وعبد المجيد لطفي وغيرهما في مغزى الكتابة القصصية؛ ذلك لأن القصة العراقية شأن القصة بشكلها الواقعي اينما وجدت بدأت حيث توقفت عفوية الحكاية فاتحة أولا نافذة الرؤية جواز مرور لواقع يلح في الدعوة للاصلاح قبل أن تمر هذه القصة في دورة مناقشة الواقع من داخله. فيبقى الواقع ضاغطا على القاص نفسه مرة واحدة، دافعا إياه الى تلمس سبل الاصلاح قبل كل شيء.

الإصلاح:

ولهذا ليس غريبا أن يصغر الشخوص في القصة أو ينزوون صغارا أمام الافكار والقضايا طيلة عقود نشدان الاصلاح أوّلا، في الفن التشكيلي كما هم في الأدب القصصي والآثار الشعرية: فالهوية الشخصية للفرد لا تعني القاص كثيرا ما دام ذهنه معنيا بأفكار وقضايا تمثلها هدفا وسبيلا في الكتابة والاداء الفني. ويمكن ان تتضح هذه الصورة عندما نتوقف عند عناوين القصص مثلا في الثلاثينات، فنقرأ من مجاميع أيوب رسل الثقافة والضحايا والكادحون والعقل في محنة. ومن قصص عبد المجيد لطفي (الفضيلة) و(ثمن الفتاة) و(شك الزوج) و(حب يائس) و(المدينة)، ومن يوسف متى (قاتل اخيه) و(ضحية العهد) و(المنتحر)، وغير ذلك من القصص المعنية بمشكلات اجتماعية وسياسية يرى القاص ضرورة المشاركة في مناقشاتها وحلها. وسوف تستمر هذه النزعة قوية في القصة العراقية في العقدين اللاحقين عند فرمان والصقر وشاكر خصباك، وغيرهم كما انها تمثل بعضا من اتجاهات المجددين في الفن القصصي كعبد الملك نوري الذي ظهرت قصص عديدة لديه تعنى بمثل هذه المشكلات وبمناقشتها تقريريا خارج السياق السردي، كما حصل في (الديك الملحد) ـ مجلة الرابطة 1944(2). ولهذا لم يكن غريبا أن يلجأ كتاب وساسة الى القصص على انها سبيل في التغيير السياسي ـــ الاجتماعي، شأن عبدالقادر اسماعيل البستاني ولطفي بكر صدقي وعبدالمجيد الونداوي وفؤاد بطي وغيرهم (3).

لكن نزعة الاصلاح التي وجدت سبيلها في السرد ليست سياسية تماما، بل غالبا ما كانت ذات مزاج رومنسي منحازٌ الى العواطف على حساب التمايزات الاجتماعية، بما يعني أن الحبيب أو الحبيبة هو المغلوب والمنكود والمضطهد، وبما يعني أيضا أن المطالبة بحقوق المرأة تقع ضمن فئة المستغلين والمنكودين والاشقياء ولهذا كان عبدالمجيد لطفي محقا في الاشارة الى ان السياق الاشمل للقصة في الاربعينات والخمسينات هو انها «قصة وفكرة وهدف» حيث الكاتب «يحمل فكرة معينة هي الهيكل العام للقصة ثم يدقق في الفكرة ويوجهها الى هدف». ويضيف بشأن المرأة «وحتى قضايا الحب...كانت تأخذ من القصة العراقية طابعا اصلاحيا في محاولة لمنح المرأة حقوقا افضل..مجلة الكتاب»(4) لما الفرضية الغالبة في أغلب القصص فهي منحازة ضرورة لابن الشعب، رجل الشارع، صاحب العواطف العميقة والتضحيات والذي لم يظهر بصورته وأبعادها الشخصية بعد، بينما تبدو الفئات الأعلى في السلم الاجتماعي منغلقة على ذاتها، ميتة وهي خالية من

الحيوية والابتكار، كما هو الأمر في قصة عبدالملك نوري (جيف معطرة») التي ظهرت في خاتمة العقد (الاديب 1949)، أو في قصة جبرا الطويلة التي تلتها بعنوان (صراخ في ليل طويل).

ابن الشعب:

أي أن قضية (الرجل الصغير) في القصة العراقية مرهونة بأمرين عندما نريد التعرف على ابعادها ومواصفاتها الفنية والاجتماعية أولهما السياق التاريخي للوعي وثانيهما التغيير والتحول السياسي ـ الاجتماعي . فاذا كان الرجل الصغير يختفي في الظل أمام الافكار الاساس المهيمنة، فلا تلازما قائما بين وعي الكاتب من جانب وضغوط الواقع الداعية للاصلاح من جانب آخر حال دون تقديم صورة كلية أو حية لهذا الانسان المغلوب، ورغم اتفاق الكتاب على تأكيد مكانة ابن الشعب، رجل الشاعر، ودوره، إلا أن هذا الاهتمام لا يعني الانتصار فنيا لقضية رسمه متكاملا. ولهذا لا يسع المرء الا ان يتفق مع أحد أبرز الناشرين النشطين لحركة التجديد في الخمسينات، وهوالاستاذ خالص عزمي على أنها (الفرد البسيط المكافح من أجل حياة أفضل ومن أجل عمل شريف أو ذلك الشخص الذي يكافح الطغيان والاستبداد والتعالي، أوذلك الانسان الذي يود بكل طاقاته ان يتخلص من الغرور القاتل والانانية والفساد الذي سقط في هويته(5). ولكن هذا الانسان هو الرجل الصغير في المعركة غير متكافئة، ولا يحتاج غير لمسة أخرى لتمنحه ابعاده الكاملة فيظهر منتصرا على نفسه أو على الخارج. ولم يكن الوعي الكلي مالكا لهذه اللمسة، لكن بذورها كانت تنمو بهدوء في مطلع الأربعينات، وإذا كان الوعي الثلاثيني وعيا اصلاحيا معنيا بالافكار والمفاهيم فان السنوات اللاحقة طرحت الافكار من خلال الانماط والنماذج البشرية بينما كان التيار الخفي يتنامى بهدوء نحو تأكيد مختلف على الشخوص وداخلهم يقبع في أصول التجديد ووعيه. ولعل امتزاج الافكار بالمنماذج البشرية هو السائد في الكتابة في الاربعينات، كما ذكر ذلك عبد المجيد لطفي محقا عند تقديمه لمجموعة شاكر خصباك **صراع** (1948)، عندما أشار الى أن القصص التي ستقرأها (منتزعة من صميم حياتنا ـ ومن بين أهلينا واصحابنا وجيراننا، ومن بين التعساء والأشقياء والمعذبين والجهلاء، ومن بين الأغنياء المتبطلين الذين لا يرون الحياة غير معدة يجب ان تملأ بما لذ وطاب، ويأبون رؤية النور والحياة الصادقة وما فيها من جميل التضحية والاصلاح)(6).

إذ يجري تأكيد خصباك وعدد آخر من قاصي الاربعينات والخمسينات على موضع أساس هو «أن الفضيلة والرذيلة، والفقر والثراء في صراع دائم بين ابطال هذه القصص». مشيرا ايضا الى قضية تخص معنى الشخصية وعلاقتها بالوعي وتناميه. فإذ يتحدث خصباك «عن اناس سبق ان عرفتهم وبلوتهم» الا انه «لم يتحدث عنهم كأفراد إلا لأنهم يمثلون عددا كبيرا من نضائرهم» ـ ص (11).

وتستحق هذه الاشارة وقفة قصيرة لانها تعني بالنقلة النسبية من المفاهيم الغالبة في كتابة الثلاثينات ومن العناية بالانماط والنماذج في سياقات الصراع ضد الاستغلال والرذيلة. والنقلة في مثل هذه الحالة ليست قفزة زمنية او طفرة حتمت التغير، بل هي نمو بطيء يجمع قواه بتؤدة بين الاخفاق والنجاح من خلال وعي بمعنى الفن

واستجابة أدق لقيمة الفرد في المجتمع، وهو وعي لا يمكن أن يكون فردانيا دون محيط مستوعب، يتيح له المناقشة والاستفسار والرفض والمراجعة. أي أن اللقاءات والجمعيات والمقاهي، كأصدقاء الفن في (1940) أو تجمعات دار المعلمين العالية أو المقاهي البغدادية لم تكن إلا بعضا من وعي أخذ بالنمو من خلال الرد على ضغوط الحرب الثانية والتكالب على المنطقة العربية وتحدي الوطن، وهو ما تشير اليه كتابات عدد من الفنانين والشعراء والقاصين الناهضين بقضية التجديد: فالضغوط والتحديات توقظ الذهن وتدفعه الى المراجعة الصافية، مسلّطة عليه شعاعا حادا في نوره ووهجه، دافعة اياه ايضا الى تأمل ذاته وتأمل الاخرين في آن واحد، ولهذا لم يكن مستغربا ان يكتب عبد الملك نوري عن معنى الأمة مثلا، بينما تفرد مجلة الفكر الحديث والبيان والاعتدال والرابطة والجزيرة والهاتف بعدها الاسبوع والثقافة الجديدة الصفحات لقضايا الديمقراطية ومعنى الفرد والمجتمع وطبيعة التحدي الصهيوني للمنطقة العربية... الخ.

الذات والآخرون:

وبرغم أن السنوات الأولى من الأربعينات لم تكن خالية من النتاجات التي تهتم بالتشخيص، إلا أن الاتجاه العام كان نحو المفاهيم والافكار من خلال النماذج البشرية. ومن العبث أن نتصور إمكانية ظهور نزعة التشخيص والاستبطان على أنها نقلة واحدة في الفن القصصي، كما أن من العبث تصورها بمعزل عن غيرها في الفنون الاخرى. وإذ يصعب تحديد تأريخ تنامي النزعات الفنية، إلا أن المتغيرات الفعلية الخارجية من جانب وتجمعات المعنيين من جانب آخر تتيح لنا أن نبحث في بعض مكونات الرؤية الابداعية عند جواد سليم والسياب وعبد الملك نوري، من بين آخرين، على انها مكونات تتيح لنا الحديث عن وعي بابن الشارع، أو انسانه في سياق وعي بمعنى الفن ومهماته. ورغم انها المصادفة التي تأتي بالسياب الى بغداد عام 1943. وهي ذاتها التي تيسر لنا بعض رسائله بين 1944 ـ 1946 مثلا، وتطلعنا على مذكرات جواد سليم للاعوام 1941 ـ 1945. وتقودنا الى بدء الاشكالية ـ الذهنية في معنى مشاكلة الواقع لدى عبد الملك نوري، إلا أن هذه جميعا تفصح عن وجود قلق أو توتر ازاء فعل الابداع وبالتالي ازاء العلاقة بين الأفكار والأحاسيس والتجسيد.

وإذا كانت رسائل السياب وقصائده الأولى تشي بشيء يهم هذه المداخلة في معنى تبلور شخصية الرجل الصغير، فانه يكمن في قناعته بلزوم التحرر من كل ما يعيق العاطفة ويحيل دون ظهورها بذاتيتها التي تتشكل منها صورة الشاعر دون شروح. ومثل هذا الميل المبكر للثورة والتمرد على القوالب الجاهزة في الصور والتشبيهات معززا لاحقا بقراءات في (شللي) وروبرت بروك وتي اس. اليوت وادث ستول وكيتس وغيرهم اوجد عند السياب فضاءه الشعري بين تجاربه الشخصية ورؤاه وبين لوحاته الشعرية المعنية ايضا بابن الشارع المنكود المضطهد، دون أن تبدو هذه اللوحات مجرد تصوير فردي او اطر للنقد الاجتماعي ـ السياسي. وهكذا تأتي (المومس العمياء) مثلا رؤية شعرية موحية لا لقضية شقاء المومس العمياء اليومي، إنما لشقاء كلي يعانيه الوطن المستلب، عندما تنمو الصورة الخاصة في مجاز ذهني اوسع تتراكم صوره الموحية لتعرض مفهوما متجددا لا توقفه قوالب او افكار مسبقة خارجة على التكوين الشعري.

وأشد وضوحا في النصف الأول من العقد الخامس ذلك النزوع في الفن التشكيلي لدى فائق حسن وجـواد سليم نحو التشخيص او التجسيد الذي وجد ضـالته الكلية في النحت، لدرجة ان جواد سليم راى فيه الاكثر قدرة على التعبير عما في نفسه، وهو ينشد الى أبناء شعبه، شغوفا بمظهرهم واجسادهم قائلا في 7 ـ 8 ـ 1945 وهو يتأمل النسوة انه كان يتطلع بشـوق الى «تلك الرقة والأنوثـة الهائلة والعيون الواسعـة السوداء المليئة بالرغبة المكبوتة والحياء الجذاب» مضيفا:

«وأجمل شيء لفت نظري هو هذا الرداء العجيب ـ العباءة ـ والطريقة التي تلبس بها العباءة. وهن يتمخطرن امام المعروضات بنعومة واهتزاز متثاقل. وهي تنزل من على رؤوسهن ثم تلتف حول ادوار الكتف وتأخذ قطعة منها في الدوران حول الذراع العاري الأسمر ويخر قســم منها الى الأرض سابحـا حول الـردفين بشكل مبهم ثم ملتفـا حول الساق...، كانت هذه المناظر تجذبني...»(7).

وبينما كان هذا الانشـداد لدواخل الشخوص ومظهرهم يقـوده نحو منح النحت روحا وحركة، فـان حسه المتزايد باللون، حيث (الدنيا كلهـا ألوان، حتى في الوحل الذي أمـام شـارعنـا مـلايين من الألـوان ـــ 110». لم يكن مجرد وعي بـاللـون تحت تأثير الواسطي أو المدرستين الفرنسية والايطالية، بل هو أيضـا وعي متزايد بالحياة المعاشة. «أريد أن أعيش لكل الناس لاني سأموت مثلهم ـ 105»، بما يعني انشداده لابن الشعب، رجل الشارع ولوطنه مـؤيدا ما قاله المصور البولـوني جابسكي له ولغيره من الفنانين. لن تكونوا شيئا إذا لم يكن في قلوبكم الحب الصادق العميق للبلد الذي أعاشتكم تربته ـ 101».

ظروف غير متكافئة:

أي أن ثمة انتقـالة من التجريـد والافكار الى الأحاسيس معبرا عنهـا في التجسيد متكامـلا في النحت، أو في الرسم ضمن لوحـات ملؤها الحركـة الانسانية. ولعل انتقـالة مماثلـة يمكن أن تطرحها إشكاليـة النص والواقع في «مأساة الفن» لعبـد الملك نوري في مجموعة رسـل الانسانية(8)، والتي أعقبت قصص نـوري الاخـرى الحافلة بـالمفـاهيم والمواقف والافكار التي تابعها أيضاً في قصة احتوتها هذه المجموعة أيضا «نهاية الدكتور عـزمي». لكن (مأسـاة الفـن) تحتـوي ذلك المزيج من الجد والهزل في معـالجة جـدوى الكتابـة وحدودها في المجتمع العـراقي انذاك؛ فـالكاتب المسرحي رمزي يشعـر بالضيق والكرب جراء الحدود المفروضة على حرية الفكـر، لكنه ينقاد برغم ذلك الى طلبات الفرق المسرحية وتحديـداتها، اما الاشـد مرارة فهـو حسه بضرورة الافـادة من سبل الكتـابة الفنية في التحليل النفسي، وهو مالا يتيحه لهم الواقع. وبرغم ذلك فأن مأساته تنقلب الى مهزلة على المسرح بعدما تعذر استقدام الممثلة المعدة لغرض اداء دور الحبيبة التي ينتحر أمامها البطل. أي أن (مأساة الفن) يمكن أن تعد (محاكـاة ساخرة) للمسرحية العاطفية، ودعوة ملتوية الى ممـارسة مجدية لمهمة الكتابة من خلال طرح الكـاتب رمزي وصديقه الرسام السطحي شخصين متنـاقضين في استيعابهما لمعنى الفن. لكن الأهم في مثل هذه المحاكاة هو تمكن نـوري من انتقاء المومس ممثلة بديلة لعضوة الفـرقة (الموهوبة) التي امتنعت عن مرافقة الفرقة المسرحية في عـرضها خارج بغداد. فبعد سقوط الملقن من على

كرسيه خلف الستارة، وتـأخره لدقائق عن تلقينها كانت المومس تنـادي عليه غير عابئة بالجمهور «وين رحت يا ماتستحي»، فتضطر الى ابتداع المفردات والاقوال التي لا علاقة لها بموضوع المسرحية. أي أن الفرقـة ذاتها والمومس يشكلون جميعا بعضا من «الرجل الصغير» المستلب والمقيد في ظروف غير متكافئة. ولهذا كان ضحك الجمهور إزاء كلامها الخليط وارتباكها ضحكا على واقع يضج بالمفارقة والافتعال والتناقض.

وعلى الـرغم من أن الكتـابات القصصيـة منحت الـرجل الصغير، ابن الشعب في ظروفه غير المتكافئـة اهتماما شبه الكلي. إلا أنه لم يعر الاهتمام بما يدعنـا نتذكره فردا، بل غالبا مـا ضـاع في لجة من المفاهيم والافكار والصياغات التقـديمية التي ولع بها عدد من القاصين، فـاصبح واحدا من عشرات الأسماء التي تظهر في هـذه القصة أو تلك ولم تسنح له فرصـة الظهور الا في النصف الثاني من العقد الخامس (الاربعينيـات). عندما خصه الشاعر والفنـان والقاص باهتمام آخر انتشله من الاطر والمفـاهيم المسقطة عليه. بانين هـذا الاهتمام على استيعاب ووعي مختلـف ظهرت بـذوره متفرقة في مطلـع العقد لتنمو بهدوء طيلة الاعوام القادمة.

2 ـ الامتثال ومشاكلة الواقع

«ترى أي إرهاب لا ينسى وأي مذابح ومجاعات وأي عبودية يصدر عنها كل هذا الحزن».

«الأخوة الأعداء» ـ كازانتزاكي»

تكاد فكرة القصة مشروعا للاصلاح أن تكون غالبة بين قاصي العقد الأربعيني ـ الخامس ـ رغم أن مجلـة «الهاتف» لجعفر الخليلي استمرت بـالتسلية من خلال العنـاية بالمفـارقات الاجتماعية السـاخرة والخرافات دون إهمال للتربيـة الضمنية عبر تسخيف هذه المفـارقات، إذ أن القاص صاحب قضيـة أولا يرى شخوصه في مقـاطع أساس من حياتهم ممثلين لمشكلـة فكرة تتيح لـه الاحداث الموضـوعة في زمن مـاض السيطرة على مساحـة الحدث الذي يحتضنهم على سبيل سرده. أي أن هذا الاتجاه في الكتـابة سيبقى سائدا طيلة السنوات التالية، باديا أيضا في كتابات عدد من المعنيين لاحقا بتطوير القصة وتجويدها، تماما كما هو أمر اقرانهم في الفنون الاخرى، لكننا في حدود موضوع الوعي المغاير نبحث في امر انتقال الاهتمام من الافكار والمفاهيم الى الشخوص، بحيث يظهر ابن الشعب، «الـرجل الصغير» في الظـروف المبنية على القهـر والاستغـلال، من لحم ودم في ضوء تصـورات الكتاب انفسهم؛ لكن الوعي المغايـر بجزئيته ومحدوديته اكتسب قـوته ليس من خلال مخالفة السائد بمأثوراته وميوله وعلاقاته حسب، بل من خلال مواجهة نزعتي النقل البـلاغي والحي المتأصلة في الذات العـراقية طيلة قرون الانـزواء والمسالمة، لكن هذا الـوعي المغاير لم يظهـر متكامـلا، بل نما متعثرا يرافقـه النقل الموروث لقوالب الوصف البـلاغي الجاهزة تارة والمحكي المرتبك وتـوزع الاهتمام بين الوصف والحدث

والشخوص تارة اخرى. كما أن الوعي بهذه المشكلات لم يقد الى بدائل مناسبة ضرورية، كما يتبين عندما نبحث في قصص عبد الملك نوري التي سبقت نزوعه التالي للتحرر من الافكار المسبقة والاحداث والتركيز على الانسان نفسه في محنته أو مواجهاته، وهو ما يمكن ان يبتدىء آنذاك. ورغم ان المناجاة هي الغالبة في قصائد ازهار واساطير، مشفوعة بتساؤلات محبطة، الا ان هذه القصائد ترتوي من الروي وتصوير المواقف والحالات، مستعينة في ذلك ببعض ما يتداعى الى قاموس السياب الشعري من تكوينات استعارية متوارثة عن «أجنحة الغراب» والعطر المسكر و(الأنجم الساهرات). لكن الشاعر من الجانب الاخر كان يشبه اقرانه في القصة مارا بمرحلة الانتقال في الوعي من مفاهيم سائدة ومهيمنة الى شخوص موضوعين في مواقف غير متكافئة لسبب او لآخر: فغريب (السوق القديم) مثلا هو ذلك الذي تقدمه القصيدة في مقطعها الاول بصورة مماثلة لطرائق القاصين انفسهم وهم يعنون بتحديد الزمان والمكان. اذ انه عبء عليه متواطىء ضده مع سلطات القهر، فالزمان دهر والمكان الذي يتسلط عليه مثل هذا الزمان موحش تكفي وحشته لتفتيت كل ما هو قابل للعطاء الجميل، صوتا او نغما. أي أن الزمان والمكان يغرقان الانسان بالألم والوحشة: لأن الألم هنا ليس مرادفا للعذاب والمعاناة، فهو أذى قاتل لا عزاء فيه ولا أمل لأناس رضوا بالانقياد اليه خانعين مهزومين، وحتى عندما يقرر الشاعر أن يجري تحويلا في زاوية النظرة في المقطع الثاني ليجعل غريبه المسحوق متكلما، فان هذا الغريب لا يسترد من ذلك الموقف او مما يثيره لديه من تداعيات ماضية غير مزيد من الاسى:

كم طاف قبلي من غريب،
في ذلك السوق الكئيب
فرأى، واغمض مقلتيه، وغاب في الليل البهيم
وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء،
والريح تعبث بالدخان...
الريح تعبث، في فتور واكتئاب، بالدخان،
وصدى غناء..
ناء يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل؛
وانا الغريب... أظل اسمعه واحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم.

تعثر التلقائية:

ويمكن لهذا المسار ان يظهر بوضوح اكثر في القصة فالمكرور البلاغي يمنع الكاتب من الانطلاق تماما في التعبير، ونزعة الروى تقيده منذ البدء مانعة عنده التداعيات او البناء النفسي للشخوص، بينما ينط الزمن قاهرا في الجملة الاولى حتى في قصص تعتمد بناء الشخصية وتداعياتها في تكوينها العام كقصة (عمر بك) لعبد الملك نوري التي احتوتها مجموعته الاولى (رسل الانسانية) فهو يبتدىء القصة قائلا(9):

كان مساء أحد الأيام، وكان عمر بك يبدو في اشد حالات باسه وتبذله، وهو غالبا ما يبدو كذلك عند عودته الى البيت...

بينما تظهر المشكلات الاخرى في قصص قد تشكل نقطة انتقال الى الادراك الكلي لمعنى القص الفني، ففي (مأساة الفن) لعبد الملك نوري مثلا نرى ميله للروى والافادة من المكرور البلاغي قائما مانعا اياه من المضي التلقائي في تشكيل الشخوص والمواقف، فهو يكتب في مطلع تلك القصة مثلا:

كان ملمة ألمت به ذلك المساء، أو كانّ خاطرا اليما وليد ساعته حل بذهنه الرحيب، فتركه على تلك الحال من الكآبة والعبوس وضيق الصدر وجموح المشاعر. كان ينتجع الطمانينة فلا يجدها، ويفتش عن الهدوء فلا يظفر به...

لكن هذه المشكلات ليست عائقا فعليا بوجه طاقة نوري للمراجعة والتجديد وحساسيته المرهفة للتجويد، شأنه في ذلك شأن قدرات الساسة في قصائده اللاحقة: فحتى في (رسل الانسانية) لم تكن العثرات البلاغية والاستهلال المتكرر بالزمن خاضعة لسلطان الامتثال للواقع، فالمشكلة تعني عنده في تلك المرحلة (الاحتمال) اكثر من النقل، ولهذا لم يكن «انسانه» في تلك القصص مسحوقا دون شفيع ومنحورا دون أمل. وعلى عكسه كانت اقاصيص عبد الرزاق الشيخ علي وبعض قصص شاكر خصباك وغائب طعمه فرمان مثلا: إذ يتسلط الزمان دهرا قاهرا ليحيل الرجل الصغير الى منتحر أو منحور، يائس دون بصيص من نور، وخاضع الى ظرفه دون رحمة، فيخرج المرء من القصة في مثل هذه الحالات مختنقا بحزن طاغ وسوداوية مضنية، ويمكن أن نوزع قصص «الرجل الصغير» مخذولا ومستلبا هذه بين قصص (أ) تخضعه للعادات والتقاليد الحاكمة في المجتمع التقليدي و(ب) اخرى تخضعه للاضطهاد البشري المقرون بالسلطة او الجاه، (جـ) بينما تقترب الثالثة من قصص (الرجل الصغير) مواجها من خلال عرضها الجزئي لقدرته على الرفض بأشكاله المختلفة.

الفرد هامشا:

ورغم احتواء مجموعة (صراع) (10) لشاكر خصباك الصادرة في عام 1948 مثلا على قصص جريئة مادة، آخذة عن التحليل النفسي الشيء الكثير في بناء الشخوص كقصة (صراع) و(دكتور القرية)، ومعتمدة على طاقتي السرد والحوار في رسم الحالات الاجتماعية وتبعاتها في تكوين سلوك (الرجل الصغير)، الا ان السمة الغالبة هي ميله الى (الامتثال) للواقع الخارجي بما يعني انتزاع امكانية الفعل والمجابهة عند شخوصه، فهم مثلا على شاكلة (ازاهير) في (ثمن الخطيئة) التي ترتضي نهاية موضوعة لها من قبل عائلتها لانها خالفت الاعراف والتقاليد. وساهمت نزعة خصباك الاسلوبية في اعتماد المكرور بلاغيا في تسهيل مهمة التخاذل والرضوخ لمشيئة العادات في قصة حافلة رغم ذلك بالصور الاجتماعية العارضة لسلطان التقاليد على البشر وسلوكهم.

ولنتوقف عند مشكلات «الحكي» و«الموروث المكرور» لنتعرف على مدى إعاقتها لبناء القصة بشخوصها الصغار: اذ يبتدىء القاص بعمران سائلا المتحدث مكي عن شاب آخر، وكان السؤال سبيلا لقصة مكي التي ينقلها بعد ذلك أمّه التي (طفقت تحدثني) كما يقول بعد ان كان عمران قد صمت، ولم (ينبس.. ببنت شفة). ونقلت الأم قصة أزاهير التي احبت ذلك الشاب، واسمه فلاح، قائلة بعد حين على لسان أم زهير:58

وتوثقت وشائج الحب بين ابنتي وفلاح وقويت أواصر مودتهما حتى تعذر

على ازاهير الا تكتحل عينـاها بمـرآة في كل يوم. وانت على يقين بقصـد هذا النـوع المجنون من الحب. فهـو لا يجتزىء بـالنظرة واشباههـا من ابتسامـة وتحية، بل يطمح الى اهـداف سحيقـة الغـور تحف بها حـوازب الخطـوب وتكتنفهـا شـدائد المخاطر. مخاطر تطوح بالفتاة في بيداء العدم...

أي أن اعتماد السرد الثـلاثي من جـانب والانشـاء البـلاغي يحولان دون فسح المجال لشخصيـة أزاهير أن تظهر كاملة أمـامنا، امرأة تحب وتكـره وتضحي بعيدا عن عادات (المصاهرة المنفعية) أو المصلحية. ورغم قـدرة القاص على تقديم قضية اجتماعية معقدة الا انـه لم يتمكن في النتيجة من تقديم صـاحبة المشكلة على أنها ضحية إنسـانية لمشروع اجتماعي عـاثـر. وهكـذا لم تكن ازاهير في النتيجـة اكثـر مـن سبب لموضـوع أوضحت الأم مبرراتـه واقتنعت بها العجوز، بينما كـان الشـاب محط التساؤل في بـدء القصة مجرد سبب لحكاية اجتماعية عن عادات وتقاليد متنفذة ومسيطرة.

نزعة السرد:

وحتى عندما يتخلـص القاص من الموروث البلاغي المكرور فإن نـزعة الروي أو السرد من جانب موضوعي من أجل عرض موضوع المرأة، مستغلة في ظل ظروف القهر والاستغلال، غـالبا مـا تحول دون تنمية الشخصيـة. فالشـابة عائدة هـي التي يلتقيها القارىء في مطلع قصة (حياة محطمة) لشاكر خصباك في المجموعة نفسها، وهي تتساءل عن سبب ايداعهـا السجن هذه الايـام. وأراد القاص بذلك أن يصطـادها في لحظـة كرب شديد وهي رهينة السجن، لتتخيل أنها أمام الحاكم فتقص عليه وعلينا كيف أن مفوضا سعى لاستغلالها وهي في طريقها لشراء الدواء لابيهـا المريض، وعندما رفضت تطاولاته أهانها وشتمهـا وضربها متهما إياهـا بالفجـور، حتى أودعها السجن. ولم تتـوقف عن السرد إلا عندما سمعت (وصـوصـة الباب)، كما تقول القصة، ليخبرهـا الشرطي باخلاء سبيلها. وتذهب لتواجهها رائحة الموت خانقة لتسقط على الارض (فاقدة الوعي). أي أن القـاص لم يبين شخصيـة عـائدة التي بقيت شـاحبة. لكنـه أراد أن يعـرض لموضـوع استغلال الشرطة حينئـذ للنسوة البريئات في ظرف غير متكـافىء، تمثل فيه الفتاة الفقيرة انسانة مستغلة ومسلوبة لاحول لها ولا قوة.

وكـذلك شأن قصته (الضحيـة)، اذ يعرض لموضـوع استغلال يـوسف الهادي لبـائعـة الحطب صـابحـة، التي لا ذنب لها غير فقـرهـا وجمالها، فأجبرهـا الهادي على الرضوخ لشهواته لينتقم اخوها عبد الصمد منها غسلا للعار. اي ان القاص في مثل هذه القصص السرديـة يعني اولا بايضـاح قضيتي الاستغـلال الاجتماعي وسيادة العـادات والتقاليـد الدمويـة في المجتمع التقليدي، بما يعني ان قضيـة المرأة ذاتها في ظل مثل هذا الوضع تصبح ثانوية بحيث يتلاشى الانسـان نفسه في زاوية مهملة لا يعني فيها اسمه غير واحد من أسماء مماثلة معرضة يوميا الى الاستلاب والموت الماثل.

هيمنة الموضوع:

ورغم أن القاص يتمكن من إحكـام زاوية النظرة عندما يلجـأ الى متحدث واحد، كما هو الأمر في قصته الاخـرى (سبيل العيش)، إلا أن المشكلة الأساس تكمن في انقياده

للموضـوع أولا، فهو في هذه القصة ليس معنيـا بـ (سلمى)، المرضـة الجميلة الهادئة، ولا بأمكاناتها إنسانة أو صاحبة قضية، بل هو معني أيضا بأستغلال النساء في مجتمع تقليدي، إذ أن البناء التقليدي يولد عاداته وأعـرافه ومشاريعه ومشكلاته، لكن القاص لا يعرض شخـوصه في تصادم كلي مع هـذا البناء وتقاليـده، بل يطرحهم ضحايـا معدين للانتهاك، سلبيين أمام مجتمع النفوذ والهيمنة كما هم أمام القاص لا حول لهم ولا قدرة تاركين له أمرهم ليناقشـه من خارجهم، فهم خراف لا تقدر على شيء غير اليأس. وهكذا يبتدىء المتحدث باعلامنا عن حبه لسلمى التي أحبته أيضا حتى فوجىء بامها تطلب منه باكية وشاكية أن يتخلى عنها مادامت وظيفتها مرهونة ببقائها أسيرة لرغبات من بيدهم أمر تشغيلها وتمويل أمها؛ وبدل أن يثور المتحدث أو تثور سلمى تنتهي القصة بالقبول بالامر الواقع وليس سلمى وحدها هي (الرجل الصغير) مستلبا وخانعا، بل ان المتحدث نفسه لا يقل خنـوعا، وبـالتالي فانـه هو الاخـر يخلو من القـدرة على المجابهة او الاداء الانساني الذي يمكن ان يرتقي به الى الفرادة المأسوية.

ويتكـرر هذا الموضـوع أيضا في قصـة (بطل الحريـة) والتي تعنى بكشف زيف الادعاء عند المحترف السياسي الفئوي عندمـا ينادي بمبادىء ويعمل سرا ضدها: فالأخت التي اتخذت لنفسها مكانا بين النسوة المستمعات لخطيب الحرية تدرك أنه يكذب، بعدما اهانها وضربها عندما رآها كاشفة عن وجهها في الزقاق القريب.. لكن (نعيمة) ليست الا واحدة من الأسماء التي لا تعنـي القارىء كثيرا بعد مـا ضاع صـوتها الواهن بين آلاف الأصوات المؤيدة للخطيب.

ضحايا بائسة:

وتكثر القصـص التي تعنى بالافكـار من خلال المواقف والاحـداث والشخوص، ليظهـر الشخوص جـراء هذه العنـاية الفـائقـة بعضا من هـذه الافكار، خـالين من تلك الحيويـة النابضـة أو المقدرة الانسانيـة على الرفض: فهـؤلاء هم شخوص عبـد الرزاق الشيخ علي في قصصه التي احتوتها مجموعته «عبـاس افندي» المكتوبة قبل عام 1954، والتي ظهـر بعضها في عام 1946 . اذ يبدو شخوص الشيخ علي ضحايا ظـروف مدمرة أو غالبـة والنموذج المتكرر عنده هـو نموذج عباس نفسه، الموظف الصغير الـذي يغالب الشقاء ليعيل اخته، ويـداخله الفرح عندمـا تتزوج ليستأجر غرفـة تتيح له توفير بعض المال لضمان حيـاة زوجية لـه. لكن اخته تعـود مطلقة في مشهـد يكتظ بالبـؤس، بينما يضغط عليه العمل الوظيفي قاهرا، ليستكمل هـذا الوضـع المزري بضيـاع راتبه. والقصة مشحونة بتفاصيل العذاب والالم المتصل الذي لا مهرب منه، وهو الم تقطر به شخصية الموظف نفسه، كما تفوح به جوا مفردات القصـة الاخرى لكن القاص يصبح اكثر براعة في قصـة اخرى هي (الافعـوان)، عندمـا يعتمد الشخص المتكلم ليعـرض لنا من خـلال الوصف الكثير والحوار آثار الحرب على الحياة الإجتماعية حيث تبيع العائلة ما لديها من اثاث لتغـالب الجوع والمرض والموت، بينما يفقـد الأب طفلا، ويهدد الجوع طفلـه الآخر ليواجه في نهايـة القصة بنقوده تسرق منه أيضا أو تضيع في واحـد من طوابير الانتظار على دكـاكين «التمـوين» ايام الحرب. اذ ان القـاص معني بطـرح آثـارهـا الاقتاصـديـة والاجتماعية على ذوي الـدخول المحدودة، فكـان أن جعل من شخوصـه متعبين زهدين

بالكفاح، مكتفين بالشكوى من الأوضـاع الجائرة التي قامت في ظل نظام يبطش بالرجل الصغير.

ومثلهـا أيضا قصتـه (وراء الجدار) المعنـة بتجربـة احسـان خاضعـا للتحقيق السياسي والتعـذيب والسجن. إذ أن رغبة الشيخ علي تتـوجه نحو الموضـوع الذي شغل ذهنه كما شغل اذهـان عدد من القاصين. لكن الموضوع تحول حـاكما ومهيمنا على هذه الاذهان، فمنعهـا من تقديم الرجل الصغير مكـافحا او مجاهدا قادرا على الـرد والتحدي حتى وأن قاده ذلك الى الموت.

ونجد الرجل الصغير منتهكا ومسلوبا في قصص متفـرقة لغائب طعمه فرمان في «حصيدة الـرحى»، التي جمعها في عـام 1954. إذ أن أنـاس فـرمان لا يقلـون تعاسـة وبؤسـا وخنوعا: ورغم مـوافقة الأم أو شعورهـا بومضة أمل عنـدما حدثهـا نعمة عن كفاحه السياسي الا ان تركيب القصة على تأكيد هذا الاستلاب، الذي يمكن أن توقفه الام عند نقطة دون ان تقدر عليه في اخرى، بينما تبقى البنت عرضة للبيع والشراء في مجتمع مبني على قيم غير متكـافئـة. وهـذا مـا يتلمسـه القـارىء في قصـة اخـرى، هي (بيت الخنافس) التي يموت فيهـا امل الطالب عبد الستار بالانتقال الى غـرفة للايجار احسن حالا من «بيت الخنافس» الذي حل فيه. اذ ان ظروف القهـر لا تلد غير مزيد منه ما دام الانسـان معطلا دون طـاقة لـلانبعـاث والتجديـد، كما هـو أمر البـائع المتجول عبـاس وصديقه عبد الستار.

السرد والألم الخارجي:

وحتى عندمـا يعنى القاص بالظروف غير المتكافئة عـامة فإنه يترك شخـوصه خاوية، ألمها خارجي تعبر عنه بالمفردات الوصفية بعدما اعتمدها أساسا في عرض الحدث أو سرده بصفته حـدثا أو قضية أولا. هكذا هي قصـة (موت أمل) لفرمان في المجمـوعة المذكورة مثلا، عندما يفاجأ مرهون بخيريـة الخادمة مهاجرة مع عائلة مخدومها محمود بك بدون إعلامـه أو إخباره. وزج الكاتب بحادث عرضي يخص مرهـون عندما تسلل الى المنزل كالمعتاد ليشك شاغلوه بغرضه فيوسعونه اهانة وضربا. ولم تفد الحادثة بشيء في بناء القصة غير اعلامنا بذهاب خيريـة. أما عندما يسعى القاص الى التعويض عن الحدث بفكرة كلية، فإن هذه الفكرة تسلب القصة روحها فتحيل الشخوص مسميات للاستلاب والقهـر. أي قصة الحدث قـد تعرض خـارجيـا لشخوص مستلبين. بينما تفشل قصـة القضايا والافكار في تقديم هؤلاء فتتركنا مع الموضوع غير عابئين بأناسه الصغار مادام الكاتب عاجزا عن رفع هيمنته الكلية عليهم. وهكذا نقرأ في (مزرعة الحقد) للقاص نفسه مثلا مـا يعني أنّ الرجل الصغير هو المستلب والمضطهـد والمجرمون الـذين تنتظم قوى المجتمع المهيمن من أجلهم:

إن الناس ليرتكبون في وضح النور جرائم لإعداد لها: يصابون بالتخمة من جـوع النـاس، ويشربـون الكـؤوس من عصـارة حيـاتهم، ويشترون الجاه ببيع مصائرهم.. ولكنهم طلقاء ينعمون بالحرية وبالحياة الهانئة الرغيدة.. أما أنا فكل ما أحمله في نفسي هو هذا الحب العنيف الطأغي للناس جميعا(12).

أي أن قـوة (التقريـر) تمنع القاص من تـرك شخوصـه المضطهدين يمارسـون

دوارهم بأنفسهم أو يسمحون للقارى نفسه بتكوين استنتاجاتـه عنهم وعن الاوضاع التي يعيشون في ظلهـا. وحتى عندمـا يتحرر القاص من مثل هـذه الهيمنة فـان صوت الداعيـة المصلح يتسلل الى النهايات ليطبع القصـة باستنتاج سـاذج يهدم البناء الاسبق وتكوينـاته الشخصية، كما حصل في (بكاء الاطفـال) التي احتوتها مجموعـة «مجرمون طيبون» لمهدي عيسى الصقر مثـلا. إذ أن القصة اعتمدت ردود أفعال الزوج ازاء صراخ طفله، وهو صراخ قادنا الى معرفة علاقة الزوجين، كما قادنا أيضا الى تجميع سلسلة من الاحداث عندمـا ساعد بعض مسـافري القاطرة في تـزويد الأم بما تريد لاشبـاع حاجة الطفل. فالمرأة ليست غريبة عنه بل هي بعض من مـاضيه الذي سعى لرفضه. وسرعان ما واجه الماضي ثانية بعينين ناعستين تمكنتا من السيطرة عليه مأخوذا لبضع دقائق قبل أن تستردّه زوجـة ثانيـة الى نفسه منبهـة ايـاه الى صراخ طفلها: فـالرجل الصغير هـو الزوجـة التي تعرف ماضي الزوج وتفترض أن تـراه أمينا لنفسه ولها ولطفله في حـالته الحالية. وكان بمقدور القاص ان يتوقف عند هذا الحد، لكنه وجد نفسه خاضعا لصوته الآخر، مصلحـا فاضلا، يخشى ان تفـوت القارىء هـذه اللمحة فأسعفها بـوعظ مباشر يفيض بالاسراف العاطفي الساذج.

رفع الرجـل عينيه الى زوجه فـوجدهـا تنظر اليـه نظرات حـزينة بـائسة، فاحس بضآلته، واطرق بعينيه. لقد فهمت كل شيء لكنها لم تقل شيئا. بالحقارته. كاد يزل فيخون زوجه التي منحته كل حبها واخلاصها.

تـركت يداه فامسكتهـا بيدهـا وبين راحتيه، وقـالت عيناه تعتـذران «انها نزوة، نـزوة عابـرة لن أعود لمثلهـا». وتساقطت دمـوع الفرح من عيني الـزوجة المسكينة، وكـان الطفل طـوال هذه المدة يصرخ، يصرخ بشـدة غير أن الأب لم يبد عليه الضجـر أو التذمّر هذه المرة، بل ظل يبتسم وكأنـه يستمع الى أعذب الالحان، فقد كان بكاء الطفل ذلك اليوم لحنا سماويا، وانقذه من السقوط في الهاوية، وصده عن حياة الاثم والخطيئة(12).

السرد بديلا للهيمنة الاجتماعية:

وكـان بمقدور القـاص أن يكتفي بنظـرة الـزوجة وبـرد فعل الاعتـذار في عيني الـزوج، متيحا لها في مثل هـذه الحالـة ممارسـة الفعل دون وعظ وارشـاد. أي أن أداء الشخوص في طريق الرفض والمواجهة يعني ضمنـا خروج القصة فنيا عن هيمنة السرد التقليدي القـابض على الشخوص من الخارج، والـذي يمثل هنا رديفـا أو بديـلا للهيمنة الاخرى للقيم والعـلاقات المتنفـذة او السائدة، القـائمة على الاستغـلال المتوارث. وكلما تحرر القاص من هذه الهيمنة كلما فسح المجال امام شخوصه لممارسة الفعل. كما يتأكد في قصة تصلح ان تكون مثالا للنقلة الاخرى في طرح الشخوص الصغار ممارسين للفعل ومالكين للحيـوية الانسانية. وهـذه القصة هي «الرهـان» التي احتوتها مجموعة شـاكر خصباك الاخـرى «عهد جديد» (مكتبة مصر، 1951). اذ ان صوت المتحدث المتعلم كاظم لم يلجأ الى الماضي لاسقـاط تصوره على الاحـداث والشخوص، بل تـرك القصة جـزئيا تأخذ مـداها من خلال المزاوجـة بين السرد والحوار والفعل، لنعرف عن صديقـه العامل حمود حرصه على ضمان مستقبل ابنتـه حميدة، الجميلة التي تعاني عيناهـا من تشويه

يستدعي العلاج. وعندما احتدم الرهان بين شيخ خضير وأحد أعيان المنطقة عن شدة البرد واستحالة السباحة في النهر، تطوع حمود لعبور النهر سباحة مقابل خمسة عشر دينارا. وانجز المهمة، وحصل على المال؛ لكنه عانى من نزلة صدرية ومضاعفات اخرى اودت بحياته مفصحا عما كتمه منذ أيام قائلا لكاظم أن المبلغ يكفي لعلاج حميدة، تاركا لنا أن نستعيد حديثه مع كاظم ورغبته الدفينة في أن تكون ابنته زوجا لصديقه. لكن القصة معنية بطرح حمود «رجلا صغيرا، مضطهدا مستغلا، دفعوه «الى التهلكة» كما تدفع الشاة الى الذبح.. 82» كما يعلن له كاظم لم يكن حمود يجهل ذلك، فتضحيته المستكينة تهدف الى انقاذ مستقبل ابنته حسب تصوره في ظل تلك الظروف والقيم. كما أن اداءه اوجد مزيدا من العناد والمواجهة لدى كاظم مما دعا الشيخ وصحبه الى اتهامه بالنزق والحماقة مادام يربك ذلك الاستقرار الذي سادت من خلاله قيم الغلبة والنفوذ واللعب بأقدار الناس ومصائرهم. اي ان القارىء يبلغ استنتاجات مناسبة في مثل هذه القصص لا تشوهها المباشرة في الوعظ كثيرا ولا تحول دون بلورة بعض سمات شخوصها الصغار نزعات السرد الوصفي الخارجي.

ورغم أن القصة متجاوزة للامتثال الكلي للظروف من خلال السرد لم تتحقق تماما، الا ان الثغرات التي ترافق هذا الانتقال تكاد تصبح نادرة، تتضاءل أثرا أمام قدرات اخرى حتمها الوعي الاحسن بمعنى مشاكلة الواقع، كما تفسح عنه الدراسات الادبية التي احتوتها بعض المجلات والتي عالجت معنى القصة الحديثة أو الواقعية واتجاهاتها من خلال رصد حريص للاجناس الاخرى ولجنس القصة الحديثة نفسه، وهو ما سنأتي اليه.

القصة النفسية:

وثمة وعي آخر بالشخوص يأخذ بالرسوخ في الكتابة، ليتبدى في قصص تعتمد الاستبطان النفسي للفرد. مهما بدا مهزوما او مغلوبا، تتعاون المرايا المتداخلة على نقل داخله، مكتظا بالانفعالات العميقة والتداعيات الغريبة، ليطل علينا وجه «عبود» داخله قصة تحمل الاسم ذاته، بينما تجري احالات القاص عبد الملك نوري على كلبته لتتأكد امامنا انفعالاته وغرائزه الغامضة التي تنفجر امام قوة الاغراء الذي يمثله الخارج؛ بنسائه ومترفيه، بينما يصبح ألمكان نفسه، تقاطع الشوارع، عدسة القاص للاطلال على الخارج، لا بصفة معرضا للتصوير، بل على اساس كونه مولدا للغرائز والانفعالات والتداعيات التي يمور بها داخل الفرد. وقد يتعامل المجتمع مع هذا الفرد على انه ثانوي لكنه يمتلك برغم ذلك احاسيسه واهتماماته وآماله التي لم ترد في القصة من قبل. وحتى عندما يتعامل المجتمع مع الفرد على انه اكبر من واقعه، ياتي القاص ليعيد تكوين النظرة في سياق «احتمالية اشد تبتعد عن الافتراض والتمني»، كما هو الامر في قصة نوري الاخرى، «الرجل الصغير»، التي تحيل العنوان الذي يفترضه المجتمع في كل طفل الى الواقع نفسه، واقع الطفولة المنكودة المعذبة التي يعاملها الكبار على انها «رجولة» مطلقة بينما يمتحنها الواقع في مواجهات مضنية شاقة تحيلها ثانية الى المجتمع متمثلا بالام المنكودة المريضة التي تكاد تودع الدنيا، لتطالب هذا المجتمع بالعناية من جور الرعب والخوف والهلع في شوارع واحدة من الضواحي القديمة عندما تخيل الطفل

أصوات العربات في تلك الليلة المظلمة على أنها اصوات الجن الذي يطارده وهو يبحث يائسا عن أخته علها تعين أمه في مرضها الأليم.

ولم تعد موضوعة «البغي» أيضا قضية اجتماعية حسب، تستحق الملاحظة والتندر، بل أحالنا القاص في نقلة الوعي هذه الى داخلها، وهي تبصر الينا امامها، متمثلة بالاشخاص، وهمومهم وتطلعاتهم ورغباتهم وغرائزهم، في حركة رصد متداخلة عبر عيني سليمة في (العيون الخضر) لفؤاد التكرلي؛ نحال حسبها الى هؤلاء مرة وهم يطمعون فيها، والى سليمة ذاتها بهمومها وحبها للفتى الغامض المتناقض في بعقوبة، الذي احبها دون ان يقدر على موقف حاسم ازاء نفسه وازاء صحبه، ليوقد في نفسها التمرد، والرفض، له ولصحبه وللمجتمع برمته، بعدما استعادت في لحظة الحب تلك ثقتها بنفسها ورفضها لكل ما يحول دون هذا الحب.

وقد تتحول الغرائز الغامضة الى انفعالات قاتلة في (الغراب) لفؤاد التكرلي، عندما يشعر الزوج بعيني زوجه تلومان في الخيانة، ليصبح اللوم لحظة الكاتب للدخول في مأزق الشخصية الشرقية عندما تريد القناع والحقيقة في يد واحدة، خالطة بين الاثنين، لتندفع في كبريائها الى الثأر الجسدي بعد ذلك الامتهان النفسي، وتقتل الزوجة مرتين، بينما يصبح معادل القصة الموضوعي (أي قصة الغراب التي تحكيها الزوجة لابنتها). قصتها ونكبتها في آن واحد، وتمهيد الكاتب السينمي الى نهايتها الفاجعة.

ويمكن أن نجد الغرائز المعقدة مولدة لاندفاعات أخرى في ميدان لم تألفه القصة تصريحا، كما هو الأمر في قصة القنديل المنطفىء للقاص نفسه، عندما كان ابو جبار يشتعل رغبة عند مرأى زوج ابنه الشابة التي لم يزل ابنه عاجزا عن مضاجعتها في ليلة الزفاف، ليتفجر الأب شهوة لها واحتقارا لضعف ابنه، فينفجر عارما وهو يغتصبها في مشهد تتلاحق فيه الحركة، لغة مليئة بالالوان والتفاصيل، تنقل القصة الى الصورة المتحركة التي لم يألفها السرد من قبل. وبكلمة أخرى، فان الوعي أوجد انتباهه أخرى للرجل الصغير، ليطل علينا بمشكلاته وهواجسه وانفعالاته، لا أن نكتفي بالاطلال عليه من خلال السرد الخارجي الذي اعتدنا عليه في التيارين السابقين.

3 ـ القصة العراقية في الخمسينات: حدود التجريب وافاق الحداثة

لم يزل مفهوم «الحداثة» عرضة لكثير من الاجتهادات جراء طبيعة الحداثة ذاتها وتنوعاتها وآفاقها؛ وقد تجدر الاستعانة في تحديده مفهوما ادبيا بما قيل عنه في معرض الدحض أو النفي أو الاعتراض، كما أورده في مثل هذا السياق جورج لوكاش مثلا في سلسلة مقالاته الثلاث التي ظهرت عام 1955، مجموعة بعدئذ في كتاب بعنوان «معنى الواقعية المعاصرة». وليس القصد إظهار ما احتوته المقالات من معرفة دقيقة وتفصيلية بالاداب الاوروبية، بقدر تبين ملامح الحداثة التي قام بتوصيفها في مقالته «ايديولوجية الحداثة»، التي يقول في مطالعها: «ليس مستغربا البتة أن تبقى اكثر المدارس الادبية تأثيرا اليوم ملتزمة بعقائد الحداثة المضادة للواقعية». وبغض النظر عن الطبيعة الايديولوجية لخطاب لوكاش المحتدم بالجدل الفكري السائد حينذاك، فان اعتراضاته

تتضمن مواصفات الحداثة المطروحة في الثقافة الإنسانية من ناحية التأكيد على:
* التقنية الفنية.
* أسلوب التداعي الحر
* غربة الانسان والشخوص
* الاحساس الغامر بالانقطاع عن الآخرين
* تفكك الشخصية الموازي لتفكك العالم
* تبني الشواذ والمهزئين والمختلفين المنحرفين
* اعتماد حركة السارد في مواجهة واقع ساكن.

وعلى الرغم من أن هذه المواصفات وردت في معرض الانتقاد والدحض في تلك المقالة الفنية بالجدل الواقعي الماركسي في حينه، الا انها يمكن ان تنطرح في اية مجادلة على أنها السمات الفعلية لما نسميه «حداثة» ادبية داخل النص مقارنة بما تتأسس ضده أو فوق انقاضه قبل عقود عندما سادت موجة مؤثرة بعد الحرب الكونية الثانية. وعندما نتأملها كمواصفات للنص الحداثي في الأدب العراقي مثلا نكون أكثر قربا من الصواب وأكثر ابتعادا عن الزلل.

والحداثة ليست متابعة للحدث وملاحظة للتجديد، بل هي تدفق آخر للتجاوز والتخطي يقوم على التعارض والتقويض والاعتراض؛ أي أن أشكال القص المألوفة في القرن التاسع عشر في اوروبا شهدت حداثة خاصة عند أدغار الان بو على الرغم من أن ما جاء به (بو) لم يحقق مداه او تأثيراته في السياقات المألوفة حينئذ، بينما تبقى شتى التجارب الاخرى تجديدية، لأنها تعتمد الانساق الدارجة، ساعية نحو التجديد في اطار تلك الانساق. وما يقال في القصة يقال في الرواية أيضا، على الرغم من أن فلوبير في فرنسا ودستويفسكي في روسيا وبيتر في انكلترا جاءوا بحياة جديدة للرواية لم تكن مألوفة كثيرا من قبل، لكن هذا الجهد كان تجديديا، بينما بدت ابتكارات (وولف) و(جويس) بمثابة تجاوزات حداثية للمألوف باتجاه آخر خارج الانساق المألوفة. وقد لا تتشكل الحداثة الأدبية خارج النص الأدبي، على الرغم من أن لها فضاءاتها الواسعة التي تحتضن هذا النص وتؤثر فيه وتدعو اليه، بينما يبقى التجريب نزعة قائمة داخل النص وخارجه يتوتر قلقا ضد الرتابة والتقاليد، بادئا من فضاءات الحداثة، ومن قلق العصر وتوترات النفوس، تتحكم فيه هموم واضحة مرة وغامضة متناقضة مرة اخرى ولهذا تراه يفضي الى اكثر من شكل واندفاعة، كما هو الأمر في القصة العراقية في الستينات، قبل ان يخمد او يلتقي بغيره او يتوقف عند الحد الذي يعده مرساه الاخير. وتبقى النفوس برغم ذلك تتباهى بهوى قديم للمشاكسة، مولعة بالتباين والاختلاف اللذين لا يتسع لهما الشكل الذي رست عند اقلام اصحابها. ان مشكلة التجريب تكمن في ينابيع نجاحاته ومحددات سقطاته، فهي تتأسس في النزوع الممض نحو جعل الشكل الأدبي نابضا بما تجول به الذات؛ وحيث أن هذه لا تلم او تعي ضرورة بما تريد توصيفا ورغبة، تبقى الحالة السائدة للتجريب معلقة بين الرغبة والواقع، بين الهم والاداء. وإذ تنبني الحداثة في النص، كما هو مرها في الفنون التشكيلية والحياة العامة من خلال شروط موضوعية تلتقي غالبا مع الاشتراكات الخاصة بذوات المبدعين الحساسة إزاء هذه الشروط، لابد من أن تتقاطع مجساتها وتصوراتها ومبادؤها مع ما هو سائد من تقاليد، تماما كما تتشكل أجواؤها في قطيعة صارمة مع ذلك السائد، بحيث

تستمر هذه الأجواء أو الفضاءات في تقديم متنفساتها الابداعية من جانب وتشريع ما هو جديد في انقاض ذلك القـديم من جانب آخر، ولهذا فإن «التجريبية» المتـاحة لها حدودها في النتيجة، مـا دام «الحداثي» يعي مسبقا مستلـزمات نـزعة التحديـث التي تتشيد على انقاض ما هو مستنزف ومكرور في التصـورات والتقاليد والاعراف وسبل التواصل. أي أن «الحداثي» لا ينطلق من فكـرة غائمة أو يتشكـل خارج الوعي الجديـد، بل ينبغي أن يكون ضمنه مؤثرا فيه وفاعلا ايضا، واضعا هذا الوعي في نصوصه، مدققا فيها، متأملا «تجريبه» ضمن ما تحتمه عليه آفاق وعيه وتكوينه واحـاطاته المعرفية، ناقدا نفسه قبل أن يتقبل نقـد الاخرين، متمالكـا صبره إزاء هذا النقـد «الداخلي»، مجتهـدا نحو تحسين النص عابثـا بالرأي الجديد، متحللا نسبيـا من نزق «التجريبي» المكابـد الرافض المعتلي ناصية ارتياح داخلي تتيحهـا له نفسه المهمومة وذهنه المكـدود. هنا تتضح ملامح النقلة في سياق كتـابة القصـة العراقية بين جيل «الحداثيين»، عبـد الملك نوري وفـؤاد التكرلي ونـزار سليم ومهـدي عيسى الصقر ومن تـلاهم، وبين تجريبي الستينـات وسـابقيهم والممهديـن لهم أمثال محمد روزنـامجي ونزار عبـاس ويحيى عبد المجيـد. ويضيع بين هؤلاء رهـط المحاكين الـواقعيين كعبد الرزاق الشيـخ علي وغائب طعمـه فرمـان بعد ان اجتهد شاكر خصباك في تجاوز «النقل» التفصيلي للحياة الذي ثبت عبد الملك نوري نقده ضده في خطـراته وصـوره القلمية التـي احتوتها مقـالته في «آخـر ساعـة عام 1953».

وبـرغم ما عنتـه هـذه المقالـة ومثيـلاتها من انتقالـة في الـوعي، وما اشتملت عليـه من تصورات ازاء الأسماء والتقـاليد والاعراف السـابقة وشروط الكتابـة الجديدة، فإنها لا تعني وحدهـا التكوينـات النظرية او التسـويغات الابـداعية التي تتشكل منهـا فضاءات الحداثة الكلية وقياساتها النقدية. وبـالاضافة الى ما أفصحت عنه مجلة الفكر الحديث في منتصف الأربعينات وتفـرق في ثنايا مجلـة البيان في نهاية المرحلـة نفسها بما تـداولته الثقافـة الجديدة في مطلع الخمسينات من نظـريات بخصوص الـديمقراطية تحديـدا وما نهضت به مجلة الاسبوع من نزوع تجديدي، فان الافكار الجديدة كانت تظهر في محفل الحياة ذاته، في المقـاهي والبارات والمجتمعات الدراسية، كما يتبين في مذكـرات ويوميات جواد سليم والرسائل المتبادلة بين عبد الملـك نوري وفؤاد التكرلي مثلا. وشأن تظاهرات التجديد تتأسس «الحداثة» في النصوص والنتاجـات الماثلة على اصعدة الابداع مسايرة للنزوع الاوسع الـذي يرتد على رموز التقليـد بما يحتم وجود «تحديات» لهذه الـرموز برغم ما تمثلـه من تأثير وحضور في مجتمع لم يستعد بعـد في هيكلة الاوسع لاستقبال ما هـو حداثي؛ فـالحداثة في التكوين ذائقـة القلة وقلق النفوس الحسـاسة واستجـابات الاذهـان الـواعيـة للتغيير. لكن هـذا التخصيـص لا يعني غيـاب «القلق العـام»، المتردد الصموت الذي لا يمتلك القدرة على الافصاح(13).

وإذا كان الحداثيـون يتجهون لنقـد الرمـوز التقليديـة، كالجواهـري وذو النون أيوب، بـالنسبة للشعـراء والقاصين في مطلع الخمسينـات، كما اشرت الى ذلك في «نـزعة الحداثة في القصة العراقية»، فانهم من الجانب الاخر ليسوا بتلك الدرجة من العقوق التي تجعلهم يتنكرون لمكـان هؤلاء، بل غالبا مـا ينظرون اليهم باجلال خـاص، يتجه ضمنا نحو عزل «المكانـة» عن «المنتوج»؛ وهكذا تراهم ضد «شاعر الخطابـة الكلاسيكية» ـ اي الجواهـري ـ على حـدتعبير عبد الملك نـوري، تماما كما أنهم يقفـون ضد «ذلك العمـلاق الكبير ذي القلب الطيب السمح الذي تأرجح يوما في افقنا المائج، فـلا نكاد نجد له ظلاً».

وبكلمة أخرى فإن الحداثي يرتد على الرموز التقليدية جراء وعيه الجديد، ونزوعه الحداثي، وانتقاده لنفسه. وتحوله هو الآخر في «آفاق» لم تكن تمتلك شروط وعيها اللازم بعد. وإذا كان الشرط الاول هو امتلاك الوعي الحداثي، فإن هذا الشرط يعني ضمنا ارتداد على الاخر، اي الرمز التقليدي، كما يعني ارتداد على الذات، بمعنى ادانة مسيرتها الماضية، باتجاه الحاضر. هنا يكمن سر مشروع الحداثة، بصفته ابتكارا هو الآخر، ابتكارا للذات واعية بالمستجدات، وليس تمنيات تظهر في بلاغ، كما سنرى عند جماعات التجريبية المحضة.. لنقتطف مقطعا صغيرا مما جاء في صور عبد الملك نوري الخاطفة ازاء علاقة الذات بالوعي المغاير قبل لحظة الارتداد والنقد.

«كنا طلابا يا فعين، تملأنا سورة من الحماس والتوق الى معرفة اشياء كثيرة وكانت تهز انفسنا الطرية قطعة من الشعر المائع، وتغرق اعيننا بالدمع اية رواية رومانتيكية على وزن ما جدولين أو غادة الكاميليا أو الآم فرتر أو روفائيل. يومذاك كنا نتوق ايضا الى معرفة الكثير عن التربة التي انبتتنا وعن الناس الذين نعايشهم كل يوم. وكنا بعد ايفاع هائمين لم نستقر على قيم ثابتة في الحياة. ولم يتكون لدينا حسّ فني ناضج، ولم تتعود أعيننا الغور الى أعماق ما نرى وما نقر»(14).

أي أن أفق ما قبل التجديد في الاداب والفنون يقترن أيضا بحدود الواقع نفسه وبعلاقة ذوات الفنانين والكتاب بهذا الواقع، وهي علاقة تنبني في حدود «الحساسية» الفعلية لديهم ازاء هذا الواقع، من حيث الانشداد «الرومانسي» القلق من جانب والرغبة في التجذر، أي في استطلاع هوية الذات، من جانب آخر. ولابد من أن يعني هذا الانشداد المزدوج عدم «الاستقرار» من جانب وانعدام الرؤية الفنية والمجاهدة الذهنية التي لا يغريها السطح من جانب آخر. اي ان الخلاصة التي اوردها عبد الملك تفصح عند التدقيق عن شروط التجديد، عن معنى الوعي الذاتي والموضوعي والقدرة على التحليل والنقد في السياقين المذكورين على اصعدة تشريح الواقع ونقده، وتحديد معضلات الوعي السابق وانعكاساتها في حدود الرؤية القيمية والفنية:

وعندما نشرع في توضيح خصوصيات التغير، نرى أن الردة ضد أقاصيص ذو النون أيوب، هي ردة ضد ذلك (السرد السطحي)، و(عدم التعمق وراء ظواهر الواقع)، والعزوف عن (الحس الانساني المشترك) وغياب تقصّي ذلك (التيار الذي يجري أبدا في الخفاء). والاخطر من ذلك ان الحداثة تنبني وعيا عند تحليل الاخر على انه «كسول» يكفيه الرضا الآني بجهده وباسلوبه، بما يدعوه دائما الى ملامسة الخارج، وبالتالي فقدان ذلك القلق المفرط، تلك الرغبة الملحة لتأمل الذات، وتقصي الدربة، والكد النحس لالغاء الحواجز التي تنتصب بين التدفق الداخلي الذهني وقدرات سكبها نصا. ولهذا انصب نقد التكرلي وعبد الملك لبعضهما البعض في مراسلاتهما، مثلا، على رفض المكرور البلاغي والصور الجاهزة أسلوبا واستسخاف «الفذلكات» التي يمكن ان تتكرر حتى عند زملائهما امثال نزار سليم، مقترحين على بعضهما باستمرار اعادة تكوين القصص، بحيث تشكل الملاحظات والمقترحات في ضوء السياق الانتقادي ـــ الارتدادي السابق مشروعا تنظيريا، لا بد منه ومن شروط الوعي به عند المضي في التحديث بصفته نزوعا قصديا في سياق اتجاه تحضري عام داخل المجتمع المتغير:

كان عبد الملك نوري يؤكد مثلا على «العبارة الموحية» مميزا بين «النقل» و(النقل المحبب) للموضوعة الاجتماعية، بين ذو النون أيوب وشاكر خصباك، منتقدا عند غائب

طعمة فرمان «طريقة التناول، الاسلوب» كما يذكر ذلك غائب طعمه فرمان نفسه(14). وهو برغم ذلك ضد السعي اللجوج للمفارقات المفاجئة أو «الفذلكات» كما يسميها عند نزار سليم، والتحديث عنده يبتدىء بالواقع والتأثر سوية، دون أن يندفع الأخير نحو الانبهار الذي يبعد القاص عن محيطه.

ويضيف له فؤاد التكرلي تحذيراته هو الآخر إزاء مسعى عبد الملك نوري للاغراق في المكرور البلاغي وللتحقيق شعريا في **نشيد الارض والحياة والغرباء والليل الطويل** وكذلك في **السياج الرمادي**، إذ أن القصة تخلق الواقع خلقا فنيا لتكون واقعية، فهي ليست شعرا، كما أنها ليست سردا للحوادث. لكنها يمكن ان تنبعث تدفقا يزيح الهم عن روح القاص، كما فعل التكرلي في أول اقاصيصه غير المنشورة، الغارقة في السأم الوجودي من جانب وغموض الغرائز من جانب آخر. يقول عن «بصقة في وجه الحياة»:

كنت أريد أن أضع مشاعري على الورق لاتخلص منها. لأواجه الحياة بقلب مطمئن وفكر صاف(15).

لكنه يطري عند نوري تلك الفرادة في السذاجة والعمق في قصته «عبود» كما يثني على (الرجل الصغير) لانها تبتدىء بحياة تنبض حسب تعبيره. اي ان الرصيد النظري عند الاثنين كان يجد تطبيقاته في كتاباتهما، معتمدين هذه المداولات للتشذيب والتنقيح والمعالجة، وحتى إعادة التشكيل، كما فعل عبد الملك نوري في قصته **امرأة من لحم ودم**، التي اعادها بشكلها الجديد تحت عنوان غثيان بعد ان نقل القصة من حادثة متكررة عن قرف واشمئزاز امين عثمان من البغي التي ساقه نحوها القواد الى نص فني يمتلك ايحاءه وفاءه من خلال الانتقال بالاجواء الى أخرى، تصبح فيها حركة اخراج امين لمنديله في لحظة ارتباك امام البغي العجفاء نقطة ارتقاء بشخصه، ورائحة الحبيبة تفوح من المنديل لتجعله يرتد على نفسه، وعلى ذلك الواقع المزري، ارتداد حلق بها بعيدا، شأن القصة الفنية مقارنة بأقاصيص المحاكاة والنقل التقريري. أي أن مشروعية الحداثة تتجاوز الرغبة وحب الاستطلاع والتطلع نحو الكمال باتجاه انتشال الموضوع، أي الواقع، من الملامسة السطحية عبر «تجريبية» مستمرة، تخضع النص للمراقبة

والتدقيق في ضوء مستلزمات تم وعيها واستيعابها بوضوح وسواء تمت معالجة النص واعادة تكوينه من قبل الكتاب انفسهم أو من خلال مداولاتهم مع بعضهم البعض فإن الأجواء كانت مهيأة ومعدة للقبول بمشرعي التجديد من جانب والحداثيين من جانب آخر. أي أن التجربة الشعرية، على سبيل المثال، اهتمت ظاهرا بالتجديد لغياب الفكر الحداثي الكلي الذي ينقد المناقشات في حدود معضلات التفعلية والقافية والتي بدت كأنها المشكلات الاساسية، برغم أن واقع النصوص الشعرية يكشف عن وعي حداثي تفجر في صياغات وبنى وانساق جديدة على اصعدة المكونات السياسية - الاجتماعية للرؤية الشعرية التي يتشكل منها النص. كان القاصون، على خلاف وضع الشعراء، أكثر انصاتا لصوت ثنائي الحداثة، لا سيما صوت نوري، كما تؤكد الاشارات اللاحقة لغائب طعمه فرمان.

وعدا الوعي بمستلزمات التشريع الحداثي الجديد فان الحداثة القصصية لم تتأكد في قفار الرفض «التجريبي» المطلق الذي سنواجهه في العقد التالي والذي مهدت له مجموعة نزار عباس وغيره من قاصي نهاية العقد الاسبق؛ ذلك لأنها لم تظهر عن ذهن مأزوم أو منفعل أو رافض، بل عن أذهان تمتلك يقينها الداخلي في ضوء ثنائية الانشداد

للواقع والتفتح على النتاج العالمي. لكن الانشداد للواقع يمتلك صدقه الخاص من خلال رفض المكرور والسطحي لغة واسلوبا مادة، لدرجة ظهور حساسية واضحة لا ازاء الصور البلاغية المستهلكة حسب، تلك التي تعني كسل الذهن وفقدان القدرة على تحسس الواقع؛ بل ازاء الطفح الشعري ايضا الذي يحيل النص الى تهويمات في الفضاء.

إذن ما واقعية الحداثي؟ هل هي مجرد الجري وراء ذلك التيار الخفي الذي يلمح اليه نوري؟ انها اكثر واقعية من ذلك النقل الذي ساد في القصة من قبل، وأكثر صدقا وتحسسا من تلك الملامسات الساذجة للاحزان والشجون والالام والعذابات. ولهذا لم تكن تنعكس أو تظهر تماما في كل ما كتبه شاكر خصباك ومهدي عيسى الصقر وعبد الله نيازي ونزار سليم ورزنامجي، وحتى عبد الملك نوري في رسل الانسانية مثلا. لكنها ظهرت عند هؤلاء في بعض قصصهم، كما أتيح لها ان تظهر في سياق ذلك التيار عند التكرلي، الذي تتكامل عنده القصة الحديثة مفهوما ولعل الموضع الذي انشد اليه الجميع ليس تفاصيل الحياة الاجتماعية، بل الزاوية الحادة لهذه التفاصيل، تلك التي تجتمع عندها في بؤرة من خلال عيني السارد اللتين تنزعان عن هذه التفاصيل غبار السنين والتقاليد والاعراف، ليبدو السارد نفسه ليس العليم أو الآمر المهيمن في الاعمال الواسعة بل «الرجل الصغير» نفسه في قصة الطفل الكبير(16) لمهدي عيسى الصقر مثلا مدفوعا الى تلك الزاوية الحادة لاكثر من سبب ليجيل النظر بين الزوجة الشابة وزوجها الذي يستغرب حالتها وهي تواجهه ببرود بعدما مزق رسائل الحب، متصورا انها تتضرع اليه كلما رأته ينفعل ويثور كما كانت تفعل في السابق. كان ينظر اليها هامسا لنفسه ان ثمة شيئا انكسر في داخلها يصعب اصلاحه لم تكن عيناه وحدهما تبصران المشهد، بل كان السارد ـ القارىء هو المشتبك في هذه الرؤية، ما دام الادراك له اسسه وصداه وجذوره في التكوين الاجتماعي الذي نظر الى الزوجة على انها المتضرعة دائما.

ورؤية الرجل الصغير مجازا تكاد تصبح الرؤية الواقعية النفسية لأبناء الجيل نفسه، أولئك الذين وجدوا انفسهم يستزيدون من الوعي والاطلاع والترف على الواقع من خلال منظور لم يزل يافعا ازاء التقاليد، طريا ازاء ما تخشب وتجمد معدما ازاء الترف المتراكم في اللغة والحياة والذهن، حرا ازاء القيود والاعراف، طفلا ازاء الكهولة. ولهذا يتشكل تيارها الخفي في عيني طفل عبد الله نيازي في درهم(17) عندما احتضنت كفه الدرهم الذي تصوره تطمينا لابد منه لحاجاته اسوة بغيره من الاطفال، لينشغل ذهنه بالذي تحتضنه كفه، فيخسر المتعة التي كانت ميسورة له كل يوم برغم فاقته، فيقرر العودة الى أمه ليرجعه اليها. لكن الرؤية هنا ترضخ لرغبات القاصين في الفذلكة المفاجئة، عند عبد الله نيازي كما هو شأنها عند شاكر خصباك في الخاتم الالماسي. صحيح ان زاوية النظرة التي تتحكم في النص اكثر مقامرة وحيلة من الرؤية البريئة، لكنها برغم ذلك تمر عبر شخصية مهزومة ومقهورة تتصور ان بمقدورها مقارعة الحيلة بالاحتيال، لتجد نفسها بعد مكابدة مهزومة ثانية ازاء تكوين اكثر حنكة. وقد لا تفسح التجربة عن افادة كلية للذهن المكدود في هذه القصة مثلا، لكنها قد تتبلور في تحولات حادة ليست عميقة ضرورة في نصوص اخرى، كالفار لنزار سليم؛ عندما تتيح القراءات للزوج أن يسقط إعجابه بالمخلوقات على روجة لتفاجأ ازاء ما تعده اهانة أي أن التحول الداخلي لا يتوازن ضرورة مع الواقع الخارجي، أو مع الأعراف والتقاليد، تماما شأن النصوص نفسها عند التكرلي عندما اثارت استياء عامر رشيد ودفعته الى انتقادها

على انها غريبة عن الواقع، حافلة بالشخوص المنحرفين والغامضين والشواذ والمقطوعين عن جذور السائد بينما دعت كاظم جواد الى انتقادها على انها سرقة.

لكن الرؤية ذاتها، رؤية السارد ـ القاص في آن واحد، يمكن أن تتوزع في سلسلة من الادراكات المتزامنة، والتي غالبا ما تظهر ثنائية، بين البشر وما يشكل معادلا لهم من المخلوقات، كما هو الأمر عند نوري في قصته عبود عندما تتشكل النظرة من خلال انتقالات بين عيني عبود وذهنه وبين كلبته واحاسيسها ازاء ما يدفع عبود الى هذه العواطف الفاضحة في ساحة مكشوفة بعدما اثات مشاهدالفتيات المارات شجونه وغرائزه. وتتشكل ثنائية مماثلة في قصته الاخرى **ريح الجنوب**(18) عندما تنتقل عينا السارد بين خضيرة والديك لتبرح حالتها الاجتماعية وهمومها وتصوراتها من خلال هذه الثنائية:

ولا تستعيد هذه الرؤية براءتها الكلية إلا في نصه الآخر (الرجل الصغير)(19)، اذ تحكي القصة واقعة طفل تطلب منه أمه المريضة ـ ومعها مجتمع مماثل ـ أن يستعين بأخته المتزوجة في مكان ما في المدينة لتأتيها لحظة الاحتضار هذه وعندما ينطلق الطفل يحمل معه عبء توقعات أمه والمجتمع الذي يريده رجلا، ويتقمص الدور، ليحل مساء في محلة مظلمة تتراءى امامه أصواتها وهمهماتها صورا وأشباحا، ليرجع طفلا مقهورا يستنجد بأمه وهو يركض مذعورا، ليصبح الخطاب المرافق للقصة في هذا النص تمزيقا لبراقع التقاليد والاعراف وتأسيا على مرارة الطفولة في الواقع المحتضر.

ويتحدى النص عند التكرلي مساعي التجزىء والتوزيع بين الحدث والخطاب لتتحكم زاوية النظرة الواضحة في البنية الكلية للقصة، وهي زاوية نظرة وجودية في الغالب، لكنها تفتح افقها للحياة مرة وتحيله في سلسلة من الاشتباكات العامة والخاصة مرة أخرى، لتبدو رؤية «الرجل الصغير»مجازية غالبا فهي رؤية المكابدة والحرمان والقلق والرغبة والغريزة الغامضة ومواجهة الذات والمجتمع والمكابرة والتمزق الشرقي لدى الإنسان المحروم. وتكاد النظريات ومناهجها المختلفة تجد ضالتها في هذه النصوص، برغم ان هذه النصوص ترفض فرضيات البنى المتكررة للوظائف: إذ أن محنة محمد جعفر في **الوجه الاخر** ليست صراعا مع الزوج العمياء، بل هي صراع مع نفسه في اطار جدلية الوجود والعدم، تحتدم عندما تزهر الرغبة عنده وتتشكل الانا قوية، وتضمر عند لوم اسماعيل وغيره، لتنمو ثانية عند مرأى العجوز التي تدفعه لتستقبل الحركة الجارية بابتهاج او عند مرأى الانتظار المدحور للحصان الذي يستقبل سقطة الموت، لتتشكل هذه في سلسلة من العقد والانفراجات بين الذهن والخارج في علاقة متجاذبة ــ متحاربة، تتعمق وصفيا ودلاليا.. وقد ترفض النصوص البحث الوظائفي عندما تتلبسها الرغبات الغامضة، التي تتأزم لتنفجر على الرغم من كل القيود والتقاليد والاعراف، في اجتياح جنسي عارم عند أبي جبار في **القنديل المنطفيء**(20) ليرفس استجابة له، ليس جبارا وحده بل ومعه كل المحرمات والاعراف. لكنها ليست الرغبة وحدها التي تدفعه الى هذا الزنا بل شعوره الغامض بالكبرياء الريفي ازاء تخاذل ابنه امام ذلك الجسد الشاب لهيلة التي كان يرغبها لنفسه لولا الاعتراض على عمره وقد تجده في **الغراب**(21)، التي امتلكت معادلها كاملا في القصة الثانوية التي تحكيها الزوجة المدحورة لطفلتها قبل أن تستقبل كبرياء الزوج المنحدر أمام نفسه وهو يمارس الجنس بعلمها وعلى مرأى منها، قاتلا استياءها كما يغتال جسدها المعذب. وتبقى هذه الكبرياء ـ

المكابـرة تتخذ اقنعتها المختلفة في ضـوء متطلبات الرغبـة العامضة للرجـال الصغار، أو نزولا عند رغبات المجتمع، الـذي يدفع عبود في **الطريق الى المدينة**(22) للشروع بضرب اخته المتخلفة استجابة لطلب خالته التي تدعوه، شأن مجتمع صحبه برمته، لقتلها غسلا لعار يلحق بهذا المجتمع واعرافه، ليصبح النص في هذه المرة خـاضعا للتوزيع الوظائفي للبنى المعروفة في هـذا المضمار، لولا ان ذلك «التيار الذي يجري ابـدا في الخفاء»، والذي ينشد إليه التكرلي، يحيل البنية خارج الوظيفة منفلتا منها، بينما تنحال شخصية القصة، أو فاعلها، عنـد الشروع المطلوب بالفعل الى تعيس يعجز عن الاستجابـة المطلوبة، ليبكي نفسه وحظه، منتصرا لـلانسانية دون أن يدري، غير واع بما يتشكل تسخيفـا للاعراف الميتـة، شأنه شأن بعض المحـدثين انفسهم وهم يبكون حظهم ازاء مجريـات بدت أشـد عتوا وجريانا مما يسعون لصده او مواجهته.

وتبقى أغلب هذه النصوص قادرة على الاستجابـة لاكثر من مدخل نظري، سواء تلك التي تعتمـد المحاكـاة والتي ترى الحقيقـة تقبع في العالم المادي الموضـوعي؛ أو تلك التي تراها قـائمة في الذهن المدرك نفسه؛ او تلك التي تراها قـائمة الادراك المتشكل عند اللحظة ذاتها، لحظـة التقاء الـذهن بموضوعـه؛ أو تلك التي تراهـا في صور الادراك عبر العيون الراصدة لا الذهن وقد تشتبك في هذه النصوص، شأن ـ **التنور** ـ عدة مستويات من خطاب الاعتراف والـدحض داخل الصوت الواحـد للمتكلم الذي يدعـوه حبه العميق المحرم لاختـه من امه (حليمـة)، ان يقدم على قتل زوجـة اخيه، سـاعيا لتبرئة سـاحته، وتبرئة حليمـة، واقعا في حبـال العشق نفسه الـذي يجعلـه رقيقا كلما مـر خاطـره بها، لتتعرض دفاعاتـه المتكررة المدورة الى اختراقات قليلة غامضة يبلغهـا المستمع ـ القارىء شأنه دائما ازاء «الحوارات الداخلية الدرامية» في تشكيلات الشعر الذهني ان بوح المتهم في **التنور** ما هـو إلا الصوت المسموع لجريـان التداعي في الحوار الـدرامي. لقد أفصح الوعي عـن نفسه (عند احتكـاكه بـالثقافات الاخرى وفي ظل «التوليـدية والمنبعثـة عنه ضرورة) في سلسلة من الاساليب، سعى القاص نحـوها، في اطار تجريبية منظمة في مثل هذه الحالة؛ ومهما بدت قلقة أو متوترة، لكنهـا تبتغي بلوغ ما رأته عند الاخرين، وكان الحس بالانسان، برغم كل ما يطرحـه المجتمع ضده مهملا أو هامشيا، يتفجر في اشكال جديـدة هي بمثابة مبتكرات الحداثـة، تداعي وعيا مهمـرا وعودات بالذاكـرة وحوارات «دراميـة وتكشف عن عثرات النفـوس الجزوعة الهلعـة القلقة، أو تتكشف تحت مجهـر يغـوص تحت السطح، نحو ذلك التيـار السري الغامض في صراعـات الغرائز والعـادات؛ هكذا هو الرجل الصغير لنوري، والقنديل المنطفي للتكرلي والخاتم الالماسي(23) لخصباك والعيون الخضر (24) لفؤاد، والتنور له ايضا.

وبكلمة موجزة فان آفاق الحداثة في القصة العراقية كانت تتفتح في ظل وعي بما ينبغي أن يكـون عليـه النص الادبي، بحيـث امتلكت التجـريبيـة المنتعشـة على انقـاض التكوينات التقليدية والسرد التقريري حدودها في هيأة مثل وموازين وشروط وتصورات عما ينبغي ان تكـون القصـة الحديثـة عليـه كما ظهـرت عنـد الاوروبيين والـروس والامـريكـان في النصف الأول من القـرن العشرين؛ لكنهـا من الجانب الاخر خـاضت حـداثتها في ميـدان مجابهة الـواقع برؤيـة جـديـدة تتحلل من القيود والاقنعـة وانماط الرتابـة، شاقة معركتها بخشـوع خاص في معبد الكلمة، متلمسـة الواقع في داخل الذات مجابهة او مضطربـة او مسحوقـة او معذبـة او متعسفة ازاء نفسهـا وازاء الآخرين في

تداخل مشتبك عند اطراف الاحاسيس والانفعالات والآمال والطموحات والمصالح؛ تجد نفسها في عيني المهملين والمهزئين والشواذ والمعذبين والمثقفين والاذهان الحساسة المتعبة، جارية في حوارات داخلية تداعيات حرة او في اخرى درامية تطرح مفارقات الذات والواقع. اما «تجريبية» هذه الرؤية فهي تجريبية مجازا لانها عبارة عن مسعى نحو آفاق معروفة للحداثة، وهي آفاق يطمح النص الى بلوغها كما يفصح عنها في آن واحد، مشرعا ومفاجئا ومختلفا.

ولهذا لم تكن الحداثة اعلانا في فراغ أو معرضا على أرض بوار.

محسن جاسم الموسمي

*د.محسن جاسم الموسوي ناقد وروائي عراقي معروف يقيم ويدرس الادب الانجليزي بجامعة تونس I

1) مجلة الاديب، السنة 11، كانون الثاني 1952، ص (9).
2) الرابطة، العدد 13 ـ 14، تشرين ثاني 1944، ص 333 وقبلها كان اتجاه عبد الملك نوري مماثلا ايضا، تنظر قصصه (الزعيم) المجلة، العدد 7ايول 1941؛ و(ضمائر)، المجلة، العدد 16 السنة 4، 16 شباط 1943. ص 26/778.
3) ينظر (فهرست القصة العراقية)، لعبد الاله احمد (بغداد: دار الحرية 1973)، ص 181ـ 199 مثلا.
4) حزيران (1971)، ص 47. دار الحرية.
5) مجلة الكتاب، حزيران 1971، 112.
6) طبعة دار الفكر/ القاهرة، 10.
7) مجلة حوار، (1964)، ص. 11
8) دار الامل: بغداد، 1946
9) رسل الانسانية (بغداد: دار الامل، 1946)
10) صدرت عن دار الفكر (القاهرة 1948)
11) جصيد الرحى (بغداد: مطبعة الرابطة، 1954)، ص 76.
12) ظهرت (بكاء الاطفال) في الاديب، ج 6، س 9 (حزيران 1990)، ص 43.
13) نزعة الحداثة في القصة العراقية: الخمسينات (المؤسسة العربية الدرسات، بغداد 1984).
14) اخبار الساعة 2/4/1953 (بغداد).
15) غائب/ مجلة الطريق، مايس 1972.
16) نزعة الحداثة، ص 78.
17) ظهرت في الاديب، ج 4، س 12 (نيسان 1953)، ص 47.
18) الهاتف، العدد 1284، س 19 (تشرين ثاني 1953)، ص 8.
19) الاديب، ج 4، س 11 (مايس 1952)، ص 9
20) الاديب، ج 1، س 11 (كانون الثاني 1952)، ص 9
21) الاديب، ج 3، س 13، اذار 1954، ص 11
22) الاديب العراقي، عدد 3 س 2، 1962.
23) الاديب، ج 1، س 13، كانون ثاني 1954، ص 46.
24) «الخاتم الالماسي» ظهرت بعنوان خاتم الالماس، الاديب، ج 8، س 9 (آب 1950)، ص 25.
25) «العيون الخضر» ظهرت اول مرة في الاسبوع، العدد 19، س 1، 15 نيسان 1953.

إشارات:

وردت العناوين والصفحات في متن الموضوع. لمزيد من الايضاح ندرج المراجع التالية:

(1) غائب طعمه فرمان، **حصيد الرحى** (بغداد: مطبعة الرابطة، 1954).
(2) محمود العبطة، **رحل الشارع في بغداد** (بغداد: 1962).
(3) شاكر خصباك، **عهد جديد** (القاهرة، مكتبة مصر 1951).
(4) مجلة الرابطة البغدادية (1944).
(5) مجلة الكتاب (لسان حال اتحاد الكتاب والمؤلفين) ـ حزيران 1971.
(6) شاكر خصباك، صراع (القاهرة، دار الفكر 1948).
(7) عبد الملك نوري، رسل الانسانية (بغداد: دار الامل 1942).
(8) عبد الرزاق الشيخ علي، **عباس افندي** (بغداد: مطبعة العاني 1959).
(9) نوار سليم، **اشياء تافهة** (بغداد: التقدم، منشورات جماعة الوقت الضائع، 1950.

تجربة نقدية

التحليل التضمينى لمسرحية "ليلى والمجنون"

فدوى مالطى - دوجلاس

المقدمة

عندما سألنى صديق صلاح عبد الصبور أن أكتب دراسة تحليلية عنه ، لم أتصور أن الكتابة ستكون تحت هذه الظروف . وأنا أكتب الآن هذه الصفحات بمنتهى الحزن على فقد صلاح ، ليس كشاعر وكاتب فحسب ، بل كصديق وكإنسان أيضا . أتمنى فقط لو أنه كان مايزال بيننا وأعجبته هذه الكلمات المكتوبة عنه .

وكما هو واضح من العنوان فإننى سأتكلم فى هذه المقالة عن مسرحية عبد الصبور الشعرية «ليلى والمجنون» . ولا شك فى أن القارئ يعلم أن صلاح عبد الصبور ألف خمس مسرحيات شعرية : «مأساة الحلاج»[1] ، «مسافر ليل»[2] ، «الأميرة تنتظر»[3] ، «ليلى والمجنون»[4] ، «بعد أن يموت الملك»[5] . وبالرغم من أن المسرحية التى سنتكلم عنها ليست المسرحية الأخيرة التى كتبها عبد الصبور فإنها - فى رأيى - أفضل مسرحية ألفها الشاعر المرحوم .

مسرحية **«ليلى والمجنون»** مسرحية عميقة جدا ، لها طبقات مختلفة . والمنهج النقدى الذى سأتبعه فى هذه الدراسة سيبدأ بقراءة للنص توضح لنا صفاته الخاصة .

إننا سنتكلم عن المسرحية كقراء وليس كمتفرجين ؛ أى إننا سنهتم بالنص المكتوب فقط . والنص المقول هو طبعا نص أيضا ، فى وسع الناقد أن يبحث عنه . ولا شك فى أن أثر النص على القارئ يمكن أن يختلف عن أثره على المتفرج .

ومن الأشياء التى يلاحظها القارئ فى المسرحية استعمال المؤلف قطعا من نصوص مأخوذة من الأدبين العربى والغربى . وهذا شئ طبيعى عند بعض الكتاب ؛ فهو لا يتمثل فى هذه المسرحية فحسب ، بل فى كثير من المؤلفات الأدبية المكتوبة فى العالم كله . ودراسة هذه النصوص الخاصة وما تلعبه فى المسرحية من دور ستساعدنا على فهم المسرحية ، وعلى كشف العناصر المهمة فيها : الحب والزمن . وهذه الظاهرة التى تمثل نصا يشتمل على إشارات إلى نصوص أخرى ، ويرتبط - من ثم - بهذه النصوص الأخرى ، تسمى التضمين Intertextuality . هذا النوع من التحليل للنص الأدبى هو التحليل التضمينى ، ويعنى البحث فى نص أدبى يتمثل فى نص آخر . وعلى أساس هذا المنهج يشتمل النظر النقدى أولا على دراسة القطعة الأدبية المختارة ومكانها فى النص الأصلى ، وثانيا وضعها فى النص الجديد ، ومن ثم الكشف عن الرابطة بين النص القديم والنص الجديد .

المسرحية

وقبل أن نبدأ التحليل ، لنقل كلمات قليلة عن المسرحية ، فهى تقع فى ثلاثة فصول ، **الفصل الأول** يشتمل على ثلاثة مناظر ، **والفصل الثانى** على منظرين ، **والفصل الثالث** على أربعة مناظر .

والقصة تدور حول أشخاص يشتغلون فى إحدى المجلات بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ ، أى قبل الثورة . وهم بعد أن اتفقوا فى أثناء ميعاد تجمعهم الأسبوعى على تأسيس فرقة تمثيل ، اختار لهم الأستاذ - كما قال هو نفسه :

ما رأيكم فى قصة حب ؟

أتذكر أنا مثلنا فى صغرى قصة شوق الحلوة مجنون ليلى[6] .

هذه أول مرة يوضح لنا المؤلف فيها السبب فى اختيار عنوان المسرحية . و «قصة شوق الحلوة» هى طبعا مسرحية **أحمد شوقى «مجنون ليلى»** التى كتبها الشاعر فى سنة ١٩١٦[7] . وفى المسرحية التى جعلت فى داخل مسرحية **عبد الصبور** Play within a play ستلعب دور **ليلى** إحدى الشخصيات المسماة **ليلى** أيضا . ويحتد دور المجنون إلى شاعر اسمه **سعيد** . وبالرغم من أن الأشخاص اتفقوا على تمثيل مسرحية شوقى ، لم يبدأوا بتمثيل الأدوار فى

المسرحية من أولها ، بل اختار الأستاذ بعض الأبيات من شوقى وطلب من سعيد أن يكررها ، وستتكلم عن هذه الأبيات فيما بعد .

وفى المنظر الأول من الفصل الثانى نرى ليلى وسعيد فى غرفة سعيد وهما يتكلمان عن طفولة سعيد ؛ ليلى تحبه وتريد أن تكمل حياتها معه ، ليس فقط بالزواج ، بل بالعلاقة الجنسية أيضا ، كما تقول هى نفسها :

جسمى يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق
جسمى يتمناك كما تتمنى النار النار[٨]

وفى المنظر الثانى من الفصل الثانى نجد الزملاء ، سعيدا وزيادا وحسانا فى مقهى . ثم يجئ مغن ضرير ويغنى أغنية شعبية . وفى أثناء هذا المنظر يكتشف الثلاثة أن أحد زملائهم فى المجلة وهو حسام ، الذى كان فى السجن ، قد صار جاسوسا .

والفصل الثالث يدل على ختام القصة ؛ إذ يذهب حسان إلى بيت حسام حيث يجابهه ويحاول أن يقتله ، ولكن الرصاصة لا تصيبه . وفى نفس الوقت ، يدخل زياد وسعيد البيت ، وتخرج ليلى من الغرفة الداخلية وهى فى «ملابس تحتية»[٩] ويفر حسام مع حسان وزياد خلفه ، أما سعيد فيبقى مع ليلى ويسألها عن علاقاتها مع حسام .

والمنظر الثانى من الفصل الثالث يبدأ مع سعيد وليلى فى نفس الغرفة . يبدو لنا أن سعيدا قد نام ، وأنه كان ينادى ليلى فى أثناء نومه . ثم هما يكرران فى الحوار بينهما أبياتا من مسرحية شوقى ستتكلم عنها فيما يلى . ثم تحث ليلى سعيدا على النوم . وبينما هو مستلق يدخل حسام ، فينتبه سعيد ، ويأخذ تمثالا كان فى الغرفة وينهال به على حسام . وعندئذ يصيح حسام :

غافلنى المجنون

وتجيب ليلى :

مجنون مجنون مجنون[١٠]

وفى آخر المنظر نسمع بائع صحف ينادى بأن القاهرة احترقت .

والمنظر الثالث فى الفصل الثالث يظهر فيه الأستاذ فى غرفة التحرير مع بعض الزملاء حيث يقرر كل واحد منهم (إلا الأستاذ) أن يمضى فى طريقه الخاص بعيدا عن المدينة .

وفى المنظر الرابع من الفصل الثالث ، وهو المنظر الأخير فى المسرحية ، نجد سعيدا فى الحبس . ويبدأ المنظر مع الأستاذ وسعيد ، وفى آخره تدخل ليلى . ويحس القارئ فى هذا المنظر بأنه لم يعد لسعيد بعد هذه الحوادث كلها علاقة بالواقعية ؛ فعندما يحاول الأستاذ أن يتكلم معه ، يرد عليه بالتلميح إلى شعره . وعندما يسأله :

هل أرسل لك دخانا وطعاما ؟

يجيب سعيد :

لا .. فتش لى عن لعبة
كنت أراها وأنا طفل .[١١]

وحين تدخل ليلى تنادى باسم سعيد مرتين ، لكنها لم تفه بكلمة بعد ذلك . وحينما سألها سعيد : «هل كنت تحبينه ؟» لم ترد . وكانت آخر كلمات فى المسرحية هى كلمات سعيد :

أنا وقت مفقود بين الوقتين
أنا
أنا أنتظر القادم ...[١٢]

التضمين والتحليل :

كما قلنا سابقا ستتكلم **أولا عن التضمين فى المسرحية وسننتقل بعد ذلك إلى عنصر مهم هو عنصر الزمن فى ليلى والمجنون . وفى وسعنا أن نقسم أمثلة التضمين فى المسرحية إلى قسمين عامين :**

القسم الأول يشتمل على النصوص المأخوذة من الأدب العربى .

القسم الثانى يشتمل على نصوص من الأدب الغربى .

ونصوص **الأدب العربى لها مصدران :**

الأول هو أحمد شوقى ، والثانى هو الأدب الشعبى .

ولا شك فى أن أحمد شوقى يلعب دورا مهما جدا فى مسألة الإلهام الفنى عند عبد الصبور[١٣] فمعظم النصوص التضمينية مأخوذة من مسرحية شوقى التى ذكرناها : مجنون ليلى . وتطالعنا كلمات شوقى فى المناظر التالية :

١ ــ المنظر الثانى من الفصل الأول عدة مرات
٢ ــ المنظر الثانى من الفصل الثالث

فى حين تطالعنا النصوص المأخوذة من الأدب الشعبى مرتين فقط من خلال الأغنية الشعبية التى يغنيها الضرير فى **المنظر الثانى من الفصل الثانى** . لكن فضلا عن هذه القطع الأدبية العربية يستعمل المؤلف قطعا من نصوص أخرى لا نعتبرها أمثلة للتضمين ، وهى قطع تشتمل على أشياء مختلفة ؛ فمثلا فى نهاية **المنظر الأول من الفصل الأول** يقرأ زياد قطعة فى إحدى الصحف تحكى حكاية شرطى لمحت عيناه **«شابا وفتاة فى أحد المنحنيات الخافتة الضوء ؛ فترصد لهما ... وساقهما للمخفر»**

ويضيف الصحفى :

«ونحن نحيى لرجال الأمن مروءتهم وحماستهم للخلق الطيب ؛ فالأمم بلا أخلاق لا تبقى ولا تتقدم ... بل إنا نتمنى لو خلت الأمة من داء الفرنجة الطارئ ، مثل القبعة ولبس المايوهات .... »[١٤]

وبالرغم من أن هذا النص يبرز بوصفه نصا مأخوذا من نص آخر ، فسوف لا نعتبره مثلا للظاهرة التى نتكلم عنها ، لسببين :

أولا لأن هذا النص ليس نصا أدبيا حقيقيا .

ثانيا لأننا لا نقدر أن نثبت حقا أنه ليس من إبداع المؤلف نفسه . وهناك نوع آخر من النصوص التى لا نعتبرها أمثلة للتضمين الحقيقى ؛ **ففى المنظر الأول من الفصل الثانى** عندما نرى سعيدا طفلا مع أمه تكرر الأم ترنيمة لتنويم الطفل[١٥] ولكننا لا يمكن أن نهتم بأغنية الأم بوصفها مثلا للتضمين ؛ لأننا نزعم أن النص مستعمل كحوار عادى يدور بين شخصين هما الأم والولد ، وأن ليس له أهمية أخرى . ولدينا فى هذه المسرحية نوع آخر من النصوص وهو شعر سعيد .

وفى المنظر الثانى من الفصل الثانى مثلا ينشد سعيد قصيدة كاملة له عنوانها **«يوميات نبى مهزوم يحمل قلما ، ينتظر نبيا يحمل سيفا »**[١٦] . وفى الحقيقة ينشد سعيد أبياتا من شعره مرات عدة فى المسرحية . ولو كانت هذه الأبيات لشاعر حقيقى لاعتبرناها أمثلة للتضمين ؛ أى إنه لو كان لهذه الأبيات وجود أدبى خارج النص المسرحى لعددناها أمثلة للتضمين ، ولكن النص مادام من إبداع المؤلف أو شخص ما فى المسرحية ؛ فيجب على الناقد أن يعتبره كأية كلمة أخرى فى الحوار .

وبشكل عام فإن وجود الإطار الأدبى أو مجرد إيراد نص لا يكفى لتحقق التضمين . فالتضمين أساسا هو رابطة بين نصين أدبيين حقيقيين .

ولنرجع إلى أمثلة التضمين فى مسرحية عبد الصبور ؛ فهناك مثالان مأخوذان من الأدب الغربى : **فى المنظر الثانى من الفصل الأول** ينشد الأستاذ أبياتا **لبرتولت بريخت**[١٧] ، وفى بداية **المنظر الثانى من الفصل الثانى** نجد أبياتا **لإليوت**[١٨] .

لكن ما أهمية هذه النصوص كلها ؟ وما دورها فى المسرحية ؟ وماذا تقول لنا عن المسرحية نفسها ؟ كما قلنا من قبل ، ينشد الأستاذ أبيات **برتولت بريخت** فى أثناء حديث طويل :

لكن ما أحوجنا للحب
ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب
«إنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب
ما اسطعنا من وطأة ميراث الماضى ...
أن نعرف حب رفيق برفيقه »[١٩]

كما يشير الأستاذ نفسه إلى الأبيات بوصفها للشاعر الألمانى **بريخت** ، ويستعملها فى أثناء الحوار لتثبيت كلامه فى الحب . لكن هذا تخمين سطحى ، ليس واضحا من النص فحسب ، بل لا يقودنا على نحو ما إلى ما وراء النص . والحقيقة أن هذه الأبيات من بريخت تمثل مرتكزا أساسيا بالنسبة إلى تطور المسرحية .

والأصل الأدبي للأبيات هو قصيدة لبريخت مسماة «**إلى المولودين بـــــعــــد**» An die Nachgeborenen . ولهذا النص أهمية لا بوصفه مثلا للتضمين فحسب ، بل بوصفه مشكلة فى الترجمة كذلك ؛ فالحقيقة أن الشعر الماثل فى مسرحية عبد الصبور ليس شعر **بريخت** بعينه . وأيضا فإن عبد الصبور لم يدلنا على مصدره عند الشاعر الألمانى ، ولكننا نعثر على الأبيات فى قصيدة **لبريخت** تتكلم عن الصداقة :

Die Wir den Boden bereiten Wolten für Freundlichkeit
Konnten Selber nicht freundlich Sein

وفى نص **صلاح عبد الصبور** لا يقتصر الأمر على الإشارة إلى الحب ؛ فهناك إشارة أخرى واضحة إلى الماضى لا توجد فى النص الألمانى الأصلى كما فهمناه . وليس فى وسعنا أن نثبت حقا كيف وأين غير الشاعر العربى النص الأصلى ؛ فربما أخذ شعر **بريخت** من مؤلف ثان أو من ترجمة غير فيها النص الأصلى . وعلى كل حال فهذا الأمر ــ من الوجهة المنهجية ــ لا يعنينا كثيرا ؛ لأن السؤال المهم إنما يتجه إلى نتيجة تغيير الأبيات والدور الذى يلعبه هذا التغيير فى المسرحية .

وبصفة عامة يمكننا أن نميز موضوعين مهمين تدور حولها المسرحية ، وهما **الحب والزمن** . وفى الحقيقة فإن النص المنسوب إلى بريخت يشير بلا شك إلى هذين العنصرين . وبالإضافة إلى ذلك فهذان الموضوعان ليسا مستقلين ، بل تتمثل بينهما علاقة ضرورية فى المسرحية . وسنبحث عن هذه العلاقة فيما يلى .

الحب فى نص بريخت واضح شأنه شأن الزمن ؛ إذ نقرأ :

«إنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب
ما اسطعنا من وطأة ميراث الماضى ...»

ولكن ما صورة الحب التى يرسمها لنا هذا النص الخاص ؟ فى الحقيقة هى صورة لرغبة لم تتحقق بعد ؛ إذ لم يستطع الشخص أن يعرف «**حب رفيق برفيقه**» . ومن الوجهة النقدية يمكننا أن نعتبر هذه الأبيات وصورتها فى المسرحية هى : **الحب والزمن والعلاقة بينهما** .

أما الأبيات المأخوذة من **ت . س . إليوت** فتطالعنا ــ كما قلنا ــ فى أول **المنظر الثانى من الفصل الثانى ، حيث نرى الزملاء فى مقهى وهم يجلسون على مائدة ، و«النسوة يرحن ويجئن»** (كما تقول الإشارات المسرحية) . وعندئذ ينشد سعيد :

النسوة يتحدثن ، يرحن ، يجئن
يذكرن مكايل أنجلو[٢١]

وهذه الأبيات من قصيدة **إليوت** المشهورة : «**أغنية حب ج . ألفرد بروفروك**» . وفى هذه القصيدة الأصلية تتكرر الأبيات المشار إليها مرتين[٢٢] . والحق أن استعمال هذه الأبيات فى مسرحية عبد الصبور يمكن أن يفهم من وجهة العمل الدرامى ؛ فنحن نقرأ فى الإشارات المسرحية أن «**النسوة يرحن ويجئن**» **فإذا ما أنشد سعيد الأبيات من ت . س . إليوت** بدا لنا هذا الإنشاد طبيعيا أى إن التحويل الذى يتم فى ضمير القارئ من الإرشادات المسرحية إلى **قول سعيد يظهر** سطحيا وبسيطا . ومع ذلك فإن إيراد هذا الشعر ليس عرضيا ، فمن وجهة المسرحية يمكننا أن نعتبر هذه الأبيات ــ كما اعتبرنا أبيات **بريخت** ــ مرآة لبعض العناصر التى تكلمنا عنها فى المسرحية .

إن **أغنية بروفروك** قصيدة يهتم فيها البطل بشيخوخته . ومع أنه خائف من السن والجنس فهو فى نفس الوقت عاجز عن التغيير . وسوف تتضح الزمن وعلاقته **بالبطل سعيد** فى «**ليلى والمجنون**» .

ولكن هل هذه هى الأهمية الوحيدة لأبيات إليوت ؟ الحقيقة أن هذه الأبيات ليست مهمة من حيث مصدرها الأدبى فحسب ، بل بوصفها دليلا على مسألة العلاقة بين الجنسين .

ففى أثناء الحوار الذى دار بين **ليلى وسعيد** فى **المنظر الأول من الفصل الثانى** تجلى لنا **بدون شك** موقف الشخصين **من الجنس ؛ إذ يقول سعيد** :

اه أوه .. الجنس ..
لعنتنا الأبدية
وجه الحب المقلوب

وتجيب ليلى :

لا ، بل وجه الحب المتبسم[٢٣]

وإذن فلم تكن **لسعيد** أية رغبة فى الجنس ؛ وبالإضافة إلى ذلك فقد يرى أن الجنس لعنة .

ولنرجع إلى شعر **إليوت** ؛ فبعد أن ينشده **سعيد** يسأله زميله **حسان** عن معناه ؛ فيجيب **سعيد** :

معناه أن العاهرة العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة
كى تعلو من قيمة نصف الجسم الأسفل

ويضيف الزميل الآخر زياد :

معناه أيضا :
أنا لم نصبح عصريين إلى الآن
حتى فى العهر[٢٤]

وهذا التفسير يدل بلا شك على علاقة الجنس بالشعر المنشد ، على الأقل فى ضمير الشخصين . ولكنهما عندما يفسران الشعر بهذه الطريقة يخلقان هذه العلاقة فى ضمير القارئ . فبدون هذا التفسير لم يكن ليصبح للشعر معنى إلا المعنى السطحى ، وهو أن النساء يرحن ويجئن ويتكلمن عن **ميكايل أنجلو** . **وهذا هو المعنى الذى ينتقل على الأقل إلى القارئ الذى ليس له معرفة بقصيدة إليوت . وماذا يمكننا أن نقول عن الصلة الواضحة بين هذه الأبيات ، التى تتكلم عن النساء ، والعهر؟ هل هذا هو رأى سعيد فى** النساء ؟ إن هذه الابيات وتفسيرها **هما** بمثابة تحويل نفسانى من اهتمام الراوى فى أغنية بروفروك ، إلى اهتمام **سعيد** فى مسرحية عبد الصبور .

وبالإضافة إلى ذلك فإننا لو نظرنا إلى عنوانى القصيدتين لطالعتنا المعانى نفسها التى تتكلم عنها . فلنبدأ مع **ت . س . إليوت** .

إن عنوان القصيدة «**أغنية حب ج ألفرد بروفروك**» يمثل لنا فى وضوح نفس الاهتمام الذى برز فى القصيدة الأصلية ومن ثم فى المسرحية . وأما قصيدة **بريخت** فعنوانها يلعب دورا **أيضا فى عناصر** المسرحية . إن عبارة «**إلى المولودين بعد**» كعنوان تفضى بشكل عام إلى قصيدة سعيد التى يتكلم فيها عن نبى مهزوم ينتظر نبيا يأتى بعده .[٢٥] واهتمام الشاعر بمن يجئ بعده يحمل نفس الدلالة التى يحملها عنوان قصيدة **بريخت** . ومن ثم فإننا نكتشف أن نصوص الأدب الغربى المستعملة فى مسرحية عبد الصبور مهمة حتى فى عناوينها ، من حيث إنها تحقق نفس الهدف . وهى أمثلة للتضمين حين يصبح مرآة تنعكس عليها العناصر المركزية فى نص «**ليلى والمجنون**» .

وماذا عن النصوص العربية المستخدمة على أساس تضمينى ؟ كما قلنا سابقا فإن الينبوعين اللذين استمد منهما صلاح **هما الأدب الشعبى ومسرحية شوقى «مجنون ليلى»** . **أما الاستمداد من الأدب الشعبى فيطالعنا فى المنظر الثانى من الفصل الثانى** ؛ ونقصد بهذا الأغنية الشعبية التى يغنيها المغنى الضرير فى المقهى مرتين :

والله ان سعدنى زمانى لاسكنك يامصر
وابنى لى فيكى جنينة فوق الجنينه قصر
واجيب منادى ينادى كل يوم العصر
دى مصر جنة هنية للى يسكنها
واللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى
ياليلى .. ياعينى[٢٦]

ما أهمية هذه الأغنية ؟ إنها فى الحقيقة لا تساعدنا كثيرا على فهم العناصر التى تعنينا فى هذه الدراسة ، وإن كنا لا نقول إنها لا أهمية لها من وجهة نظر أخرى ؛ إذ يبدو أن أهمية هذا المثال ترتبط بالدلالات والمشاعر الشعبية ، ويمكن أن يكون مفيدا لدي ناقد يدرس مسرحية عبد الصبور من وجهة سياسية .[٢٧] ومع أن المسرحية تتضمن بالتأكيد إشارات تساعد على شرحها سياسيا فإننا لا نهتم بهذا النوع من التحليل فى أثناء دراستنا ؛ فالذى يعنينا هنا هو الشرح الأدبى ، وخصوصا التحليل التضمينى .

ولكن للأغنية الشعبية أهمية أخرى لغوية . من وجهة اللغة تمثل هذه الأغنية الحالة الوحيدة لاستخدام العامية فى المسرحية كلها ؛ فهل لذلك من هدف ؟ بطبيعة الحال تحقق الأغنية مزيدا من النجاح إذا كانت بالعامية . وبالإضافة إلى ذلك يمكننا أن

نزعم أن استعمال هذا المستوى من اللغة يساعد فكرة الدلالات الشعبية التى ذكرناها فيما سبق .

أما النصوص المأخوذة من مسرحية **أحمد شوقى** فهى بدون شك مفيدة جدا لفهم مسرحية عبد الصبور . وقد أشرنا مرات عدة إلى مسرحية شوقى وكيف أن لثوها فى نص عبد الصبور له أهمية خاصة ، حيث يتمثل التضمين بصورة مستمرة ؛ إذ إن موضوع مسرحية عبد الصبور هو تمثيل مسرحية شوقى . وحتى فى المناظر التى لا ترد فيها أبيات لشوقى فإن مسرحيته تظل دائما مفهومة ضمنا فى ضمير القارئ .

وقد ذكر **أحمد شوقى** للمرة الأولى فى **المنظر الأول** من **الفصل الأول** ، أى فى أول منظر للمسرحية ، حينما يقول الأستاذ :

ما رأيكم فى قصة حب
أتذكر أنا مثلنا فى صغرى قصة شوقى الحلوة
مجنون ليلى[28]

هذه الكلمات تدل على أثر شوقى لا بوصفه مصدر إلهام فحسب ، بل بما لمسرحيته كذلك من أثر نفسانى إيجابى ، على الأقل فى ضمير الأستاذ .

ويبدأ المنظر التالى **بليلى** تلعب دورها فى المسرحية إذ تنشد :

أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم سرى أم نحن منتبهان
أبعد تراب المهد من أرض عامر
بأرض لقيف ، نحن مغتربان[29]

ومصدر هذه الأبيات هو **المنظر الثانى** من **الفصل الرابع** من مسرحية **شوقى**[30] هذا المنظر هو حقا مصدر كل الأبيات المأخوذة من شوقى ، التى نجدها عند **صلاح عبد الصبور** . وسنبحث أهمية هذا المنظر فى مسرحية **شوقى** فيما يلى .

ولنرجع الآن إلى مسرحية عبد الصبور ؛ ففى نفس المنظر الذى تبدأ فيه **ليلى** فى الإنشاد يحث الأستاذ **سعيدا** على تكرير أبيات من شوقى مطلعها : «**تعالى نعش ياليل** .. » . لكن ماذا يحدث عندما ينشد **سعيد** بعض هذه الأبيات ؟ . حينئذ يوقفه الأستاذ بقوله : «**لا** » . ويضيف :

هات من القلب ...
ماذا تبغى من ليلى فى هذى الكلمات
إنك تبغى منها أن تكسر قشر مخاوفها ،
تخرج منه امرأة طفلة
متسربلة بالشهوة والصمت
تتبعك إلى جزر الحب الملعون[31]

وبعد هذه الكلمات يبدأ **سعيد** مرة أخرى فى إنشاد أبيات **شوقى** :

تعالى نعش ياليل فى ظل قفرة
من البيد لم تنقل بها قدمان
تعالى إلى واد خلى وجدول
ورنة عصفور ، وأيكة بان
تعالى إلى ذكر الصبا وجنونه
وأحلام عيش من دَدٍ وأمان
فكم قبلة ياليل فى ميعة الصبا
وقبل الهوى ليست بذات معان
أخذنا وأعطينا إذ البهم ترتعى
وإذ نحن خلف البهم مستتران
ولم نك ندرى قبل ذلك ما الهوى
ولا ما يعود النفس من خفقان
منى النفس ليلى قربى فاك من فمى
كما لف منقاريهما غردان
نذق قبلة لا يعرف البؤس بعدها
ولا السقم روحانا ولا الجسدان
فكل نعيم فى الحياة وغبطة
على شفتينا حين تلتقيان
ويخفق صدرانا خفوقا كأنما
مع القلب قلب فى الجوانح ثان[32]

وهنا يبدو لنا بشكل واضح أن هدف أبيات شوقى هو حث **ليلى** على الحب . أما نتيجة الأبيات فسنكتشفها بعد أن نقدم الأمثلة الباقية للتضمين من شوقى .

ففى **المنظر الثانى** من **الفصل الثالث** عندما نلتقى بسعيد وليلى وهما بمفردهما ، يقول سعيد :

ليلى
لا أنس منظرك ، وأنت تقولين
لما كنا نجرى تجربة الأدوار
فى غرفة مكتبنا بالدار

أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم سرى أم نحن منتبهان
أحق ..
ليلى «تستأنف»
أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم سرى أم نحن منتبهان
أبعد تراب المهد من أرض عامر
بأرض لقيف نحن مغتربان
سعيد :
حنانيك ليلى ، ما لخل وخله
من الأرض إلا حيث يجتمعان
فكل بلاد قربت منك منزلى
وكل مكان أنت فيه مكانى
ليلى :
فما لى أرى خديك بالدمع بللا
أمن فرح عيناك تبتدران
سعيد :
فداؤك ليلى الروح من شر حادث
رماك بهذا السقم والذوبان
ليلى :
تراني إذن مهزولة قيس ، حبذا
هزالى ، ومن كان الهزال كسانى
هو الفكر
سعيد :
ليلى فيمن الفكر
ليلى : فى الذى تجنى
سعيد : كفانى ما لقيت كفانى
ليلى : أأدركت أن السهم ياقيس واحد
وانا كلينا للهوى غرضان[33]

وأول شئ نلاحظه هو أن المؤلف عند استعماله أبياتا من شوقى يشير إليها بشكل واضح . وهذا يعنى أنه لا يترك لنا أى سبيل إلى سوء الفهم .

وبشكل ثانوى نلاحظ فى معظم الشعر أن القافية المختارة هى القافية «**النونية** » . وقد لاحظت عند قراءتى لشعر صلاح أنه كان يستعمل حرف النون كثيرا فى **قصائده** . وسألته ذات مرة عن هذا فأقر لى بأن النون أعجبته كثيرا ، لا لأنها ـ كما قال نفسه ـ «مفتوحة » ، ولكن لأنها أيضا تدل **على عمق الإحساس** . فوجود النون إذن فى الشعر المختار من شوقى ليس عرضيا ؛ لأن عبد الصبور قطع الحوار من شوقى بعد كلمة «**غرضان** » . ولو أننا تابعنا بقية حوار ليلى فى «**مجنون ليلى** » لـلاحظنا أن **شوقى قد** غير القافية بعد ذلك من النون إلى الميم .

ولكن لماذا اختار عبد الصبور هذه الأبيات حقا ، وما دورها الأصلى عند **شوقى** ؟ هذه الأبيات حوار يدور بين **ليلى وقيس** (المجنون) ، حيث تعلن **ليلى** إلى **قيس** أنها عاجزة عن حبه لأن لها زوجا هو «**ورد** » . وعلى كل حال فإن هذا المنظر يمثل لنا صورة مدمرة للحب . ومعنى هذا أنه بالنسبة إلى عنصر الحب تبرز أمامنا الصورة نفسها ، التى شاهدناها عندما تكلمنا عن التضمين من **بريخت وإليوت** .

وماذا عن مسألة الزمن ؟ ذكرنا من قبل أن هناك عنصرين من العناصر المركزية فى المسرحية هما : **الحب والزمن** . أما الحب فهو ـ كما شاهدنا ـ لم يكن حبا سعيدا ، بل محبطا .

وأما فيما يتعلق بالزمن فيمكننا أن نعتبر النصوص المأخوذة من **شوقى** وليلى دليلا مهما وهاديا إلى هذا العنصر . والحق أن هذه النصوص تفتح لنا أبواب فكرة الزمن من جهات عدة . **أولا** هناك بطبيعة الحال زمن مسرحية عبد الصبور ، أعنى الزمن المسرحى للمسرحية نفسها ؛ وهو ـ كما يقول لنا المؤلف ـ قبل عام ١٩٥٢ (أى قبل الثورة) .

وبالإضافة إلى ذلك هناك أيضا الزمن التاريخي **لأحمد شوقي** الذي يبزغ في وعينا كل مرة تنشد فيها أبيات من مسرحيته ، فزمن شوقي التاريخي إذن حاضر ، لأنه حينما تورد أبيات شوقي بشكل واضح تصبح مسرحيته أثرا ثقافيا . ومسرحية **شوقي** هي أولا مسرحية في داخل مسرحية عبد الصبور . والوهم المطلوب منا أن نتقبله يعني أن مسرحية عبد الصبور تمثل الواقعية ، في حين لا ينطبق هذا الوهم على مسرحية **شوقي** . ومن ثم فإننا ندرك الإشارة إلى العمل الأدبي ومؤلفه ، ومن خلاله يتولد لدينا الإحساس بهذا الزمن . لكن أهمية شوقي بالنسبة إلى فكرة الزمن أكبر من ذلك ، ففي وسعنا أن نثبت ـ بدون شك ـ أن موضوع المسرحية الشوقية برمته إنما يعمل بوصفه رابطة تأخذنا إلى عالم **ليلى والمجنون الأصلي** .

ولكن ما نتيجة الأزمنة المختلفة التي تواجهنا في هذه المسرحية؟ وعم تدل؟ لما بدأت الأدوار «الشوقية» في مسرحية عبد الصبور طلب الأستاذ من **سعيد** أن يلعب دور المجنون ، ولكن سعيدا رفض في البداية ، إذ قال :

لا .. لا .. أنا لا أصلح للدور[34]

فماذا حدث في المسرحية؟ الواقع أننا في نهاية المسرحية نرى أن دور المجنون وحقيقة الشخص «سعيد» قد تشابكا . وهذا معناه أن **الشخص** / الممثل سعيدا قد اندمج في شخصية المجنون / قيس . وفي **المنظر الثاني** من **الفصل الثالث** نرى **سعيدا** و**ليلى** وهما ينشدان الأبيات من **شوقي** . وفي هذه الأبيات تخاطب ليلى سعيدا وتناديه بـ «قيس» ـ اسم المجنون الأصلي . وهما عندئذ يظهران في إطار مسرحية **شوقي** . ولكن ـ كما أثبتنا من تحليل النصوص الأخرى ـ يكون لأي نص متضمن في المسرحية أهمية غير أهمية النص الأصلي . وإذن فظهور الاسم «**قيس**» في هذا المنظر يدل على خلط بين دورين لسعيد : دوره من حيث هو **سعيد الشخص** ، ودوره بوصفه المجنون .

ونحن نلاحظ هذا الخلط في نفس المنظر مرة أخرى عندما ينهال سعيد بالتمثال على **حسام** الذي يقول : «**غافلني المجنون**» فحينئذ تعقب **ليلى** وهي تخاطب **سعيدا** : «**مجنون** .. **مجنون** .. **مجنون**» . وعندئذ يتحتم علينا ـ بلا شك ـ أن نشرح هذه الكلمات بوصفها دليلا على أن سعيدا قد صار حقا مجنونا وأن الدور «الشوقي» قد صار جزءا متمما لشخصية **سعيد الحقيقية** .

وهناك جانب آخر للنظر في **فكرة الزمن** ، يرتبط **بالتضمين** . فعندما تكلمنا عن **هدف** أبيات شوقي في المسرحية ذكرنا أن الأستاذ قال **لسعيد** إنه يبغي من **ليلى** أن تخرج من خوفها كامرأة طفلة . لكن التحليل يكشف لنا أن **سعيدا** هو الذي يخرج في نهاية المسرحية حاملا روح طفل ، وكيف أن الطفل فيه كان يبرز شيئا فشيئا من خلال المسرحية . ففي **المنظر الأول** من **الفصل الثاني** يظهر سعيد مع أمه ، وهو في **المنظر الرابع** من **الفصل الثالث** يطلب من الأستاذ أن يفتش له عن لعبة كان يراها وهو طفل[36] ، بالإضافة إلى أن حساما في **المنظر الثاني** من الفصل الثالث يشير إليه بوصفه طفلا .[37] ولعل المثل الأهم على هذه الظاهرة هو الكلمات التي راح **سعيد** في نهاية **المنظر الأول** من **الفصل الثالث** ينادي بها ليلى قائلا :

ليلى .. ليلى .. أمي

وإذن فقد انتهى بنا تحليل التضمين الذي استخدمه عبد الصبور من النصوص العربية إلى العنصرين اللذين كانا موضوع النظر .

ولكن تبرز عبقرية المسرحية (ومن ثم عبقرية **صلاح عبد الصبور**) في استعمال **النصوص الغربية** والنصوص العربية بطريقة تنعكس على المسرحية برمتها . وقد أجاز لنا تفسير هذا الانعكاس ، وأثبت لنا ـ في نفس الوقت ـ أنه كانت **لصلاح عبد الصبور** معرفة عميقة جدا ، لا بالأدب العربي فحسب ، بل بالأدب الغربي أيضا ، وأن مسرحية «**ليلى والمجنون**» هي بحق عمل أدبي فائق .

إن «**ليلى والمجنون**» تعد ـ بلا شك ـ من أهم نصوص الأدب العربي المعاصر .

هوامش :

(١) صلاح عبد الصبور . مأساة الحلاج . في ديوان صلاح عبد الصبور (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢) .

(٢) صلاح عبد الصبور . مسافر ليل (بيروت : دار العودة . ١٩٦٩) .

(٣) صلاح عبد الصبور . الأميرة تنتظر (بيروت : دار العودة ، بدون تاريخ) .

(٤) صلاح عبد الصبور ، ليلى والمجنون (بيروت : دار الشروق ، ١٩٨١) . هذه هي الطبعة التي استعملناها في دراستنا .

(٥) صلاح عبد الصبور . بعد أن يموت الملك (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٣) .

(٦) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ٢٢ .

(٧) أحمد شوقي . مجنون ليلى (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى . بدون تاريخ) . انظر أيضا :

(٨) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ٦٤ .

(٩) نفسه ص ٩٥ .

(١٠) نفسه ص ١٠٨ .

(١١) نفسه ص ١٢٥ .

(١٢) نفسه ص ١٢٧ .

(١٣) أثر أحمد شوقي في صلاح عبد الصبور يستحق في الحقيقة دراسة كاملة .

(١٤) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٥ .

(١٥) نفسه ص ٥٨ ـ ٥٩ .

(١٦) نفسه ، ص ٧٢ ـ ٧٧ .

(١٧) نفسه ، ص ٣١ .

(١٨) نفسه ص ٦٩ .

(١٩) نفسه ص ٣١ .

(٢٠) برتولت برخت : «
في

(٢١) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ٦٩ .

(٢٢) ت . س . إليوت . «
» في

(٢٣) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ٦٤ .

(٢٤) نفسه ص ٦٩ .

(٢٥) نفسه . ص ٧٢ ـ ٧٧ .

(٢٦) نفسه ص ٧١ . ٧٨ ـ ٧٩ .

(٢٧) انظر مثلا دراسة خليل سمعان لمسرحية عبد الصبور «مأساة الحلاج» .

(٢٨) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٢ .

(٢٩) نفسه ، ص ٢٩ .

(٣٠) نفسه ، ص ١٠٣ .

(٣١) نفسه ، ص ٣٢ ـ ٣٣ .

(٣٢) نفسه . ص ٣٣ ـ ٣٤ . وشوقي ، مجنون ليلى . ص ١٠٤ ـ ١٠٥ .

(٣٣) عبد الصبور ، ليلى والمجنون . ص ١٠٤ ـ ١٠٦ . وشوقي . مجنون ليلى . ص ١٠٣ . كلمة «غرضان» عند عبد الصبور هي «هدفان» في الطبعة التي استعملناها لمسرحية شوقي . لكن الفرق ليس مهما للتحليل .

(٣٤) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٣ .

(٣٥) نفسه . ص ٥٧ ـ ٦٢ .

(٣٦) نفسه . ص ١٢٥ .

(٣٧) نفسه . ص ١٠٧ ـ ١٠٨ .

(٣٨) نفسه . ص ٩٨ .

سوريا
المعرفة
العدد رقم 396
1 سبتمبر 1996



آفاق المعرفة

التربية في الشعر الجاهلي

د. فاطمة عبد الفتاح

ان التربية هي عملية اجتماعية، تضع الفرد في اتصال مع مجتمع معين، ولهذا تختلف وظائفها وأهدافها الاجتماعية والفردية باختلاف المجتمعات، ويرى علماء التربية أنها ذات طبيعة اجتماعية ثقافية، لذلك من وظائفها حفظ الارث الثقافي وطبع الارث الاجتماعي في الفرد، وأنها يجب أن تهدف

* د. فاطمة عبد الفتاح: أديبة من سورية، تهتم بالدراسات النقدية، تنشر في الدوريات المحلية والعربية.

الى اعداد الفرد أخلاقياً بغرس المثل العليا واحترام حقوق الآخرين والشعور بالمكانة في المجتمع، وعقلياً وجسمانياً بتنمية المهارات والتوافقات البدنية، وجمالياً بانماء الملكات الجمالية لدى الفرد وهكذا فان أهداف التربية يجب أن تنسجم مع المجتمع الذي تتحقق فيه.

فالى أي مدى تطابقت أهداف التربية ووظائفها في المجتمع العربي قبل الاسلام، مع قيم ومثل وأخلاقيات ومتطلبات ذلك المجتمع، وكيف عكس الشعر ذلك؟

عندما كانت التربية الرومانية ترمي إلى أغراض مادية صرفة، وكانت الى مدى بعيد صناعية ترمي الى تعليم الأحداث الحرف والصناعات، وتطبع الأحداث على احترام الآلهة وحب الآباء والأمهات، كانت التربية في المجتمع العربي قبل الاسلام ترمي الى اعداد النشىء ليقتدر على مدافعة الاعداء ومنازلة الوحوش، وبث العادات الفاضلة وغرس الخلال الطاهرة، وكان ذلك يتم من خلال الأسرة، وبدور متكامل من الأم والأب معاً، وقد عكس لنا الشعر ذلك بصورة جلية، يقول أمية بن أبي الصلت مخاطباً ابنه: (١)

غذوتك مولوداً وعلتك يافعاً	تعل بما أدني اليك وتنهل(١)
اذا ليلة نابتك بالشكو لم أبت	لشكواك الا ساهراً أتململ(٢)
كأني أنا المطروق دونك بالذي	طرقت به دوني وعيني تهمل(٣)

نرى ان عملية التربية بدأت منذ الولادة، وانتهت بمرحلة اليفاع، وقد ورد في القاموس المحيط في مادة «اليفع» ويفع الجبل كمنع، صعده، والغلام راهق العشرين وهو يافع»، نرى أذن مرحلة التربية امتدت منذ الولادة وحتى سن المراهقة، وأن مسؤولية التربية بجانبها المادي، كانت تقع

---

(١): (١-٢-٣) ص ٤٣٠ ديوان أمية بن أبي الصلت. تعل: من العلل وهو الشربة الثانية. تنهل: من النهل وهو الشربة الأولى. المطروق: من طرقه، إذا أتاه ليلاً. تهمل: تفيض بالدمع.

على عاتق الأب. ان المدة الزمنية، كما نلاحظ تتناسب مع ماهو معروف حتى الآن، من أن عملية التبيؤ الاجتماعي، تبدأ منذ الطفولة وتنتهي في بدء زمن الرشد، وهكذا اهتمت الاسرة في المجتمع الجاهلي بتقديم الرعاية لابنائها والاهتمام بهم والاحساس.. بالمسؤولية تجاههم في صغرهم، وتلبية احتياجاتهم المادية والمعنوية وتحقيق رعايتهم حتى يكبروا. وكانت مسؤولية التربية تقع على عاتق الأبوين معاً، فكانت الزوجة شريكة في تربية الأبناء، يقول زهير بن أبي سلمى في حادث خلافه مع زوجته: (٢)

وقالت أم كعب لاتزرنا	فلا والله مالك من مزار(١)
رأيتك عبتني وصددت عني	فكيف رأيت عرضي واصطباري(٢)
فلم أفسد بنيك ولم أقرب	اليك من الملمات الكبار(٣)

ان عبارة «فلم أفسد بنيك» تدل على أن الأم كانت تقوم برعاية أبنائها وتربيتهم التربية الحسنة فلا تفسدهم.

وقد حرص الآباء أن لاتوجه إهانة لابنائهم، اذا كانوا في رعاية زوجة الأب.

يقول عمر بن شأس مخاطباً زوجته التي كانت تسيء معاملة ابنه مهدداً اياها: (٣)

ارادت عراراً بالهوان ومن يرد	عرارا لعمري بالهوان فقد ظلمْ(٤)
فان كنت مني أو تريدين صحبتي	فكوني له كالسمن ربُّتْ له الأدمْ(٥)
وان كنت تهوين الفراق ظعينتي	فكوني له كالذئب ضاعت له الغنمْ(٦)

وعرار هو ابن الشاعر من زوجة سوداء كانت له. نرى هنا حرص الأب أن لايمس ابنه الضيم أو الهوان، الى درجة تهديد زوجة الأب بالطلاق والتخلي عنها في سبيل الابن، وكما حرص الآباء أن ينشأ اولادهم في جو

(٢): (١) ص ٣٣٥ شرح ديوان زهير بن أبي سلمى (٢-٣) ص ٣٣٦. المصدر السابق عرضي: حسبي. الملمات: الأمور الكبيرة.

(٣) (٤-٥-٦) ص١٤٩ شرح ديوان الحماسة.

من الكرامة والاهتمام بتربيتهم النفسية منذ الطفولة، حرص الآباء كذلك، على بناء القدرة الجسدية، كي يتمكن الأبناء من خوض المعارك وركوب الخيل والصيد واستخدام السلاح. يقول زهير بن أبي سلمى يصف رحلة صيد قام بها الرجال مصطحبين معهم غلاماً لهم: (٤)

فالأياً بلاي قد حَمَلْنا غُلامَنا	على ظهرِ مَحْبوكٍ ظماءٍ مفاصلهُ(١)
فقلْنا له سدِّدْ وأبْصِرْ طريقَهُ	وما هو فيه عن وصاتي شاغلُهْ(٢)
وقلتُ تَعَلَّمْ أنَّ للصيدِ غِرةً	والا تُضيِّعْهُ فإنكَ قاتلُهْ(٣)
فأتبعَ آثارَ الشياهِ وليدُنا	كشؤبوبِ غَيْثٍ يَحْفِشُ الأكْمَ وابلُهْ(٤)
نظرتُ إليهِ نظرةً فرأيتُهُ	على كلِ حالٍ مُرةٍ هو حاملُهْ(٥)

من خلال الابيات نرى عملية اصطحاب الغلام الى الصيد، وان هذا الغلام لم يكن مراقباً لعملية الصيد، وانما أشرك بها، فأركب على ظهر الفرس «ظهر محبوك» واعطي التعليمات بكيفية الصيد ومعالجة نشاط الفرس «سدِّد» ثم ترك ليمارس الصيد بنفسه والرجال يراقبون عمله، وهنا نلاحظ أن اشراك الغلام في عملية الصيد، كان يهدف الى اعطاء الفرصة للناشئة لتجريب الأمور بأنفسهم بما يفيدهم ويؤهلهم للتعامل مع معطيات الحياة وحاجاتها، كما أن ذلك تدريباً بدنياً لتنمية أجسادهم وبناء قوتهم واعدادهم بالثقة بأنفسهم من خلال معايشتهم لافعال الكبار واشراف الآخرين على هذه التنشئة النفسية والبدنية. يقول بشر بن أبي خازم مخاطباً ابنته لدى عودته من احدى المعارك: (٥)

فان أباكِ قَدْ لاقى غُلاماً	مِنَ الابْناءِ يلتهبُ التهابا(٦)
وان الوائليَ أصابَ قلبي	بسهمٍ لم يكُنْ يُكْسى لغابا(٧)

(٤): (١-٢-٣-٤-٥) ص ١٣٣ شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. لأيا بلأي: أي بطئا بعد بطء أي جهداً بعد جهد. محبوك: مدمج. ظماء مفاصله: ليست برهلة. الغرة الغفلة. الشياه: البقر. وليدنا: غلامنا. الشؤبوب: الدفعة من المطر. يحفش: يسيل ويخرج. الوابل: المطر الشديد.

(٥): (٦-٧) ص ٢٥ ديوان بشر بن ابي خارزم

نلاحظ مشاركة الفتيان في المعارك، وها هو بشر الفارس المتمكن يعترف صراحة أن من أصابه في المعركة هو غلام وائلي، وفي هذا دليل على اعداد الفتيان جسدياً بشكل مناسب مكن هذا الغلام من خوض المعركة ومن النيل من فارس مثل بشر بن أبي خازم. وان هذا الاعتراف من الشاعر بقدرة الغلام، ينمي الثقة بالنفس لدى الناشئة. وكما تم اعداد الافراد جسدياً، وزرع الثقة بقدراتهم البدنية من خلال التأهيل الجيد، فكذلك تمت تنمية القدرات العقلية والمواهب الادبية وتنمية الملكات الفكرية، من خلال تشجيع الآباء لأبنائهم فقد أجاز كعب بن زهير أباه زهير بن أبي سلمى عندما أكدى(٦)، اذ قال زهير:

تـراكَ الأرضُ امـامـتَ خفـاً ... وتحيى إنْ حييتَ بهـا ثقيـلا(٧)

نـزلـتَ بِمُسْتقَرِ العزِّ منـهـا ... .

ثم أكدى، فأجازه كعب قائلاً: ... فتمنـع جـانبهـا أنْ يـزولا(٨)

فضمه زهير اليه وقال: أنت والله ابني.

لم يقتصر تشجيع الآباء لابنائهم على الذكور فقط، فقد حظيت البنت بهذا التشجيع وتنمية الملكات والمواهب الأدبية، وان ماجرى بين حسان بن ثابت وابنته ليلى، خير دليل على ذلك، اذ أرق حسان، فعن له الشعر، وعنده ابنته ليلى في خدرها فقال:

متاريكُ أذنابِ الأمور اذا اعترتْ ... أخذنا الفروع واجتنبنا أصولها(٩)

ثم أجبل فلم يجد شيئاً، فقالت ابنته: ياأبتاه، كأنك أجبلت. قال.

---

(٦) ـ أكدى: امتنع عليه القول.

(٧) ـ ص٨٦ الموشح

(٨) ص ٨٦ الموشح

(٩) أجبل: انقطع ولم يستطع اكمال القول

أجل فقال: فهل لك أن أجيز عنك؟ قال: نعم، قالت: أعد. فأعاد قوله، فقالت:

مقاويلُ بالمعروفِ خرسٌ عن الخنا ... كرامٌ يعاطون العشيرةَ سؤلها

فحمي الشيخ فقال

وقافية مثل السنان رزينة ... تناولتُ من جوِّ السماءِ نزولها

فقالت:

يراها الذي لاينطقُ الشعرُ عندهُ ... ويعجز عن أمثالها أنْ يقولَها

فقال حسان: لا أقول شعراً وأنت حيّة. قالت: أو أؤقنك؟ قال: أو تفعلين؟

قالت: نعم لا أقول شعراً مادمت حيا.

ان هذه الحادثة تعطينا دلالة واضحة، على حسن تربية الآباء لابنائهم، البنات مثل الذكورر تربية تمت الملكات العقلية فأتاحت لهذه الابنة أن تكون ندا لأبيها في قول الشعر، ولم يكن ذلك ليتحقق لولا الرعاية الحسنة التي اطلقت الامكانات الادبية. وهنا تتجلى عملية حفظ الارث الثقافي في الافراد من الناحية العقلية. ومن الجانب النفسي نلاحظ شخصية الفتاة بأخذها زمام المبادرة عند عجز أبيها عن اتمام شعره. وحسن سلوكها باستئذانها قبل قولها الشعر، ثم نلاحظ موقف حسان المشجع لابنته في اجازتها له، وعندما لاحظ نبوغها أقسم أن لايقول شعراً وهي حية. وهنا برز وفاء الابنة لأبيها وتعظيمها لشأنه، عندما آثرته على نفسها، وأحلته من قسمه، فأقسمت أن لاتقول شعراً وهو حي. لقد تمت عملية تمثيل القيم والمثل العليا الاجتماعية السائدة في ذلك الوقت من خلال نقل خبرة الآباء للأبناء، وعكس الشعر ذلك الجانب التربوي في أبيات الوصايا والامثولات الاخلاقية التي أودعها الأدباء قيم المجتمع ومكارمه كي يتحلى بها الأبناء، يقول عبد قيس بن خفاف مخاطباً ابنه: (١٠)

أجبيل انَّ أباكَ كارِبُ يومه | فاذا دعيت الى المكارمِ فاعجل (١)
أوصيك ايصاءَ امرىءٍ لك ناصح | طَبْنٍ بريبِ الدهرِ غيرِ مغفلِ (٢)
الله فاتقه وأوفِ بنذره | واذا حلفت مُمارياً فتحللِ (٣)
والضيف أكرمه فان مبيته | حقٌ ولاتكُ لعنةً للنُّزلِ (٤)
واعلم بأن الضيفَ مخبرَ أهله | بمبيت ليلتهِ وان لم يُسْألِ (٥)

ان الشاعر في الابيات السابقة يقوم بعملية نقل خبرته لابنه . من خلال هذه الأبيات التربوية التي تجلت فيها الوصايا ، وكان على رأسها الدعوة الى تلبية الداعي للمكرمات من اغاثة ملهوف واقراء الضيف والذود عن حياض القبيلة ، وهي من المكارم التي كانت سائدة في المجتمع ، ثم مخافة الله والوفاء بنذره ، وهذا يعكس الجانب الديني في التربية ثم التحلل من اليمين الكاذبة ، والاساس في هذه الابيات الاسراع لتلبية فعل الخير ، ويأتي اكرام الضيف الميزة الأساسية للمجتمع العربي في رأس القيم الاجتماعية . وان حق الضيف ليس في اطعامه فقط ، وانما في ايوائه أيضاً وقد تجاوز الاب هذه القيمة من حيث هي مدعاة للفخر ، الى أنها أصبحت حقاً من الحقوق الواجبة ، فاكتسبت بذلك قوة القانون الاجتماعي المحمي ، ليس بقوة السلاح وما شابه ، وانما بقوة اللعنة والعار الذي يلحق بالخارج عن هذا القانون . ان اللعنة والعار ، كانا القوة الرادعة لمن تسول له نفسه عدم اكرام ضيفه ، اذ أن الضيف سوف يخبر أهله بما لاقاه لدى مضيفيه سواء طلب منه ذلك أم لم يطلب ، وهنا نلاحظ التأكيد الشديد من الاب على هذه القيمة الأخلاقية الاجتماعية وحرصه على تمثل ابنه لها ، كي لايكون خارجاً عن مثل واخلاق مجتمعة .

---

(١٠) : (١)-٢) ص ١٢٨٩ المفضليات القسم الثالث . (٣،٤،٥) ص ١٢٩٠ المصدر السابق .
الطبن : العالم . الفطن . ممارياً : مجادلا . اللعنة : هو الذي يستحق اللعن من الناس بسوء أفعاله ، وأصل اللعن : الطرد

يتابع الاب امثولته التربوية قائلاً : (١١)

ودعِ القوارصَ للصديقِ وغيره | كي لايروك من اللئام العُزَّلِ(١)
وصل المواصل ماصفا لك وده | واحذر حبال الخائن المتبدل(٢)
واترك محل السوء لاتحلل به | واذا نبابك منزل فتحولِ(٣)

يوصي الأب ابنه بالتنزه عن الكلام القبيح والفعل المشين تجاه الصديق اولا وتجاه الناس الآخرين ثانياً، واعتبار هذه الصفات من صفات الانسان اللئيم، ثم ينبه الاب ابنه الى ضرورة التواصل مع الصديق المخلص والحذر من الخائن المتبدل، وهنا نقل الأب المجرب بأمانة صورة المجتمع السلبي والايجابي منها الى ابنه. ثم يتابع قائلاً(١٢):

واستغن ما أغناك ربك بالغنى | واذا تصبك خصاصةٌ فتجمل(١)
واذا تشاجر في فؤادك مرة | امران فاعمد للأعفِّ الاجمل(٢)
واذا هممت بأمر شر فاتئد | واذا هممت بأمر خير فافعلِ(٣)

يوصي الشاعر ابنه بالصبر على الفقر والحاجة، ثم نرى في البيت الثاني تصويراً رائعاً للصراع النفسي بين الخير والشر وقدرة الشاعر العربي على ادراك الصراع واختصاره بكلمة «تشاجر» ونرى أن الشاعر الاب غلب الفعل الاكثر عفة وجمالاً وخيراً على الاقل من ذلك. أي أن هذا الصراع وان كان أحياناً بين الحسن والاحسن فهو يحض ابنه على اختيار الأحسن، ثم يوصي الشاعر ابنه، اذا سولت له نفسه القيام بفعل شر ان يتمهل ويعيد النظر فيما ينوي القيام به. أما اذا همت النفس بفعل الخير فيجب ان لايكون هناك مجال للتردد وان يبادر الى فعل الخير.

---

(١١): (١)-ص ١٢٩٠ شرح المفضليات القوارص: الكلام القبيح والمثالب. العزل: جمع عازل، وهو من اعتزل الناس. (٢-٣) ص ١٢٩١ المصدر السابق.

(١٢): (١-٢-٣) ص ١٢٩١ المصدر السابق. خصاصة: فقر وحاجة. اعمد: اقصد.

ان هذه الابيات تعكس القدرة الفائقة على تصوير الصراع النفسي والنوازع البشرية الداخلية وما كان ذلك ليتسنى للشاعر، لولا توفر قدر كبير من عمق التفكير والتأمل والبعد عن السطحية، وقد استثمر الشاعر حكمته وتجربته الانسانية العميقة لينقلها للأبناء لتنشئتهم على فعل الخير واعطائه الاولوية في الفعل الانساني، قد أدرك الشاعر أن للحياة وجهاً آخر غير الوجه الايجابي الذي صوره في الابيات السابقة، وهو وجود الشر ووجود الاعداء وما يمكن أن يلحقوه من أذى، فيحض ابنه على اليقظة والحذر والرد بالمثل على من يبادر بالعداء وجاءت في هذه الابيات التربوية التي تناولت جوانب الحياة الايجابي والسلبي منها يقول: (١٣)

واذا اتتك من العدو قوارصٌ ... فاقرص كذاك ولا تقل لم أفعلِ(١)

واذا لقيت القوم فاضرب فيهم ... حتى يروك طلاء أجرب مهملِ(٢)

واذا لقيت الباهشين الى الندى ... غبراً أكفهم بقاع ممحلِ(٣)

فأعنهم وأيسر بما يسروا به ... واذا هم نزلوا بضنك فانزلِ(٤)

نرى حرص الشاعر على ضرورة عدم التخلي عن المجموعة والالتزام بها ومشاركة القوم السراء والضراء واعانتهم على فعل الخير، مع عدم الغفلة عن الاعداء كي لايظهر التسامح ضعفاً ونرى هنا التأكيد على عدم المبادرة بفعل السوء وانما الرد بالمثل، وهذا يدل على طبيعة التربية غير العدوانية التي ربى عليها العربي أبناءه، والالتزام الاجتماعي الكامل تجاه القبيلة . ومن

---

(١٣)* (٤-٥) ص ١٢٩٢ (٦-٧) ص ١٢٩٣) المصدر السابق. البهش: تلقي الفعل بطلاقة وجه ورحابة صدر. القاع: الموضع الصلب الواسع يمسك الماء. وقوله: غبرا أكفهم: يشير الى القحط. الضنك: الضيق

الوصايا التربوية التي عكسها الشعر، ماقاله عمرو بن الأهتم السعدي في وصاته لابنه ربعي(١٤):

لقد أوصيت ربعي بن عمرو	اذا حزبت عشيرتك الأمورُ(١)
بأن لاتفسدن ماقد سعينا	وحفظ السورة العليا كبيرُ(٢)
وان المجد اوله وعودٌ	ومصدرُ غبه كرم وخيرُ(٣)
وانك لن تنال المجد حتى	تجود بما يضن به الضميرُ(٤)
بنفسك أو بمالك في أمور	يهاب ركوبها الورَعُ الدثورُ(٥)

ان في الابيات: اصراراً على الالتزام بالجماعة والحفاظ على مجد القبيلة والاباء، ويفصل الشاعر معنى المجد وكيفية بلوغه، اذ جعل الشاعر في قمة مصادر المجد الكرم، وهذا يعكس أهمية هذه القيمة الاخلاقية في حياة العربي وضرورتها الاجتماعية، لذلك خصها بثلاث أبيات كاملة، فصل فيها معنى «الجود» اللازم لبلوغ المجد، انه «الجود الذي يضن به الضمير» انه العطاء الصعب الذي تضن به النفس، الغالي النفيس الذي يصعب على الانسان مفارقته وهذا مايفسره البيت التالي، انه «الجود بالنفس» وهو لعمري غاية الجود، من اغاثة للملهوف أو نجدة مغلوب، أو افناء المال الكثير الثمين، ويوهب في سبيل الامور العظيمة التي يهاب الرجل الجبان البخيل الاقدام عليها، وهكذا يتجلى مرة اخرى حرص الاب في وصاياه التربوية، على تمثيل قيم المجتمع والاجداد، بالاستمرار بأداء الاعمال العظيمة التي تتناسب وقيم المجتمع السائدة. وذلك لضمان الذكر الطيب والمجد، وبما يحقق التوافق الاجتماعي للأبناء.

من جميع ماتقدم نرى أن التربية في المجتمع الجاهلي، كانت عملية

---

(١٤): (١-٢-٣-٤-٥) ص ١٣٦٦ المصدر السابق. حزبت: فجئت ودهمت. السورة: المنزلة، غبه: عاقبته. الخير: الكرم. الورع الدثور: الجبان النائم عن اتيان المكارم.

تبيؤ اجتماعي كانت تبدأ منذ الطفولة، وتنتهي في بدء زمن الرشد، فكانت بالتربية الجسدية المترافقة مع التربية الاخلاقية التي تهيء الفرد كي يكون منسجماً مع مجتمعه في قيمه وعاداته وتقاليده ومثله العليا وأفكاره، فركزت على الجانب الاخلاقي والفخر بالنسب والافعال الكريمة ليكون الانسان جديراً بالانتماء الى قبيلته ومجتمعه، وقد عكس لنا الشعر كل ذلك وحفظه في أمثولات اخلاقية، ولا عجب، فالشعر كان الوعاء، ضمنه العرب قبل الاسلام كل تجاربهم الحياتية وافكارهم وقيمهم الاخلاقية والتربوية، التي استمرت في قسم كبير منها مصدر الهام واعتزاز لاجيالنا الحاضرة.



* * *

سوريا
التراث العربي
العدد رقم 79
1 أبريل 2000

التشبيه الدائري في الشعر الأموي

وموازنته بالشعر الجاهلي

د. إسماعيل أحمد العالم*

الملخص

رصد البحث ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي، ليتعرف إلى ما قاله الشاعر الأموي فيها، ومدى إفادته من فنية الشاعر الجاهلي في هذا السبيل، إذ وقف على موضوعاتها ومصادرها، ووقف البحث على ما نال إعجابه منها وما نفر منه، وما جدّد فيه وما قصّر، وليخلص البحث إلى مدى صحة المقولة القديمة الجديدة، إن الشعر القديم بعامة والأموي بخاصة يعدّ امتداداً للشعر الجاهلي في فنيته وموضوعاته.

اجتمعت دوافع غير قليلة لدراسة ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي، منها توافرها في شعر الشاعر، إذ أجرت الدراسة استقراء لشعر ثمانية شعراء أمويين، فوجدت عندهم ثلاثين تشبيهاً دائرياً، ومعنى ذلك أن الشعر الأموي تتوافر في نتاجه هذه الظاهرة، ولا أغالي لعلها أكثر وروداً فيه منها في الشعر الجاهلي(1)، ومن دوافع الدراسة أيضاً الاطمئنان إلى المقولة القديمة الجديدة التي سحبها الدارسون القدماء والمحدثون من أدباء ونقاد- على الشعر الأموي بعامة إنه امتداد للشعر الجاهلي في موضوعاته وفنيته، فهو في معانيه وتراكيبه وأساليبه وصوره يرتد إلى العصر الجاهلي، وهذا يتفق والظاهرة التي ندرس،، فبذرتها تحققت في أرض الجاهلية، ونموها واستمراريتها تحققت في التربة الأموية، ومن دوافع الدراسة وأقواها البحث القيم الذي قدمه الدكتور عبد القادر الرباعي، والذي سارت على هديه خطوات هذا البحث، كل ما ذكرته كان دافعاً لدراسة هذه الظاهرة.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ الدراسة اعتمدت ما جاءت به دراسة (التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي) من الناحية التاريخية، كما اعتمدت مصطلح (التشبيه الدائري) الذي أطلق على هذه الظاهرة

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة اليرموك، دكتوراه في الأدب القديم ونقده.

أيضاً(2)، وفي الوقت نفسه، لم ترفض الدراسة الحالية المصطلحات الأخرى إذا ما توافر في فاتحة التشبيه حرف النفي (ما)، وفي خاتمته اسم التفضيل على وزن (أفعل) المقترن بالباء، وقام على المقارنة بين طرفيه، وسبب عدم الرفض يعود إلى توافر مصطلح (التضمين)(3) -كما عرّفه البلاغيون القدماء- في التشبيه الدائري وبخاصة في (المشبه به)، ومصطلح (الاستطراد)(4)، في المشبه به إذ تكثر الأحداث، ومصطلح (الطويل)(5)، لما يشغله طرفا التشبيه من مساحة مكانية أفقية أو رأسية.

والتأمل في هذه الظاهرة في الشعر الأموي من حيث توصيفها يقود إلى أنّها كقرينتها في الشعر الجاهلي، فأقلها شطر واحد وبيت واحد، ومعظمها بيتان أو ثلاثة، وقليلها ما زاد على ذلك، كأن يكون أربعة أبيات أو خمسة أو أكثر، وكل هذا يعود إلى ما تكنه المشاعر والأحاسيس من عوز لهذه الظاهرة يختلف إلحاحاً، لذا تأتي على وفق ذلك إطناباً أو اقتضاباً.

وموضوعات التشبيه الدائري متعددة ومختلفة باختلاف ما تنتمي إليه من مصادر، فقد كانت في الشعر الجاهلي تنتمي إلى مصادر ثلاثة مرتبة حسب اهتمام الشعراء، أولها الحيوان، وثانيها الطبيعة، وثالثها الإنسان(6)، ولكن هذه الاهتمامات عند الشاعر الأموي طرأ عليها بعض التغيير، لذلك كان أولها الطبيعة، وثانيها الحيوان وثالثها الإنسان(7)، ولعلّ سبب مجيء الطبيعة أولاً يعود إلى ما لحظه الشاعر الأموي من جمال زائد في البيئة الأموية الجديدة تفتقر إليه بيئة الجزيرة العربية، ويؤكد ذلك ما لحظناه من انجذاب شاعر الفتح الإسلامي إليها، إذ شغل ذاته- إلى جانب ما شغلها من موضوعات- بوصف الطبيعة أكثر من حيواتها(8).

ومن موضوعات الطبيعة التي وقف عندها الشاعر الأموي يبثها أحاسيسه ومشاعره مرتبة حسب أولوياتها في الأهمية، الماء بعناصره، وله سبعة تشبيهات موزعة على النهر الجاري والمطر المنهل، والروضة ولها خمسة تشبيهات، والكواكب ممثلة بالشمس والبدر، ولها تشبيه واحد، ومقارنة بموضوعات الطبيعة عند الشاعر الجاهلي تكاد تكون متشابهة إلى حد ما(9)، ولا نغفل في هذه الحال عدد العيّنة التي اعتمدناها للشعر الأموي وما يقابلها في الشعر الجاهلي، مما يجعلنا نقرّ بانتشار ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي أكثر منها في الشعر الجاهلي.

وإذا تأملنا في عناصر الماء، وجدنا النهر هو الأول اهتماماً في الشعر الأموي، إذ جاء بصفات وأسماء متعددة منها: المزبد، والفرات، والغدير، والبحر. فقول الأخطل في النهر كثير الزبد:

وما مزبدٌ يَعْلو جزائرَ حامرٍ ... يَشُقُّ إليها خيزُراناً وَغَرْقَدا

تحرّزَ منهُ أهلُ عانةَ بعدما ... كسا سُورها الأعلى غُثاءً مُنَضّداً

تُقَمّصُ بالملاّحِ حتى يَشُقّهُ ال ... حِذارُ وإنْ كانَ المُشيحَ المُعَوّدا

بمطّرِدِ الآذيِّ جَوْنٍ كأنما ... زَنا بالقراقيرِ النّعامَ المُطَرّدا

كأنّ بناتِ الماء في حَجَراتِهِ ... أباريقُ أهدَتْها ديافُ لِصَرْخَدا

بأجْوَدَ سَيْباً مِنْ يَزيدَ إذا غَدَتْ ... بهِ بُخْتُهُ يَحْمِلْنَ مُلكاً وسوددا(10)

ينسحب على جوانب متعددة، أولها: إذ شرع بوصف فيضان هذا النهر، فزبده "يعلو جزائر حامر"، ويشق شجر الخيزران والغرقد، وهذا جعل أهل عانة يحترسون من أن يطوف على ديارهم، بعد أن علا زبده حول سورها، وأوشك أن يطفو عليها ويغرقها، وثانيها: حديثه عن الملاّح، فهذا النهر يثير اضطرابه، حتى يرهقه الحذر منه خوف الغرق، على الرغم من ألفته له، واختباره الطويل لأمر الملاحة فيه، وثالثها: عودة الأخطل إلى وصف النهر المزبد، فأمواجه متلاحقة بيض، شبيهة بالنعام لزبدها، لا تبرح تعبث بالسفينة وتطردها في كل جهة، كما يقف الشاعر عند الطيور (بنات الماء) التي تطوف في مختلف نواحي النهر إذ يشبهها بالأباريق التي تُهدى فتنتقل من (دياف لصرخد)، ورابعها: ويتمثل كما يقول الدكتور الرباعي بقفل التشبيه-(11)، إذ يقول الأخطل إنّ هذا النهر في فيضانه الهائل المروّع، ليس بأعظم عطاء من يزيد بن معاوية، رابطاً المشبه بشرط زمني مفاده: إن يفد الممدوح على إبله الخراسانية.

ومن صفات النهر وأسمائه (الفرات)، كقول عمر بن أبي ربيعة:

أسُكين ما ماءُ الفراتِ وطيبه ... منّا على ظمأ وحبّ شراب

بألذّ منكِ وإن نأيتِ، وقلّما ... ترعى النساءُ أمانةَ الغُيّاب(12)

في البيت الأول يصف عمر بن أبي ربيعة نهر الفرات (المشبه به) بطيب شرابه، رابطاً ذلك بزمان يكون فيه المرء ظمآنَ، وهو وصف موجز، وفي البيت الثاني يقيم الشاعر مقارنة بين المشبه والمشبه به، فهذا النهر على الرغم من طيب شرابه فإنه ليس بألذّ من سكينة وإن نأت.

ومن صفات النهر أيضاً وأسمائه (الغدير)، كقول ذي الرُمّة:

وما ثَغَبٌ باتَتْ تُصَفّقُهُ الصَّبا ... قَرارةَ نِهْيٍ أتأقَتْهُ الرّوائحُ

بأطيبَ مِنْ فيها ولا طعْمُ قَرْقَفٍ ... برمّانَ لم يَنْظُرْ بها الشّرْقَ صابحُ(13)

يصف ذو الرُمّة في بيته غديراً عذباً، ضربته ريح الصّبا، وملأته السحب الممطرة، وهذا الغدير بعذوبة مائه، وخمر زمّان بطعم مذاقه، ليس بأطيب من فم ميّ صاحبته، وأعذب منه. فذو الرُمّة وفر للمشبه به الزمان (باتت)، ووفر له أيضاً المكان (قرارة نهي).

ويصف الماء إذا كثر بأنّه (بحر)، يقول جرير:

ما البَحْرُ مُغْلَوْلِياً تَسْمُو غَوارِبُهُ ... يَعْلُو السّفينَ بآذِيٍّ وإزْبادِ

يوماً بأوسَعَ سَيْباً مِنْ سِجالِكُم ... عِنْدَ العَناةِ وَعِنْدَ المُعْتَفى الجادي(14)

لقد اكتفى الشاعر هنا بوصف المشبه به بسمو غواربه وزبده، بينما نجده يفصّل في المشبه إذ حدّد وعيّن المستفيدين من عطاء الممدوح، وهما فئتان من الناس: العُناة الذين سلبوا حريتهم بسبب أسرهم، فأطلق الممدوح سراحهم، والمعتفون المعوزون الذين يستجدون الناس لضيق ما في أيديهم، فكفاهم الممدوح مؤونة ذلك بما قدمه لهم من عطاء، لقد تحقق التشبيه الدائري في مقولة الشاعر إذ ورد في القُفْل مقارنة بين المشبه والمشبه به، فعطاء معاوية بن هشام بن عبد الملك أوسع من فيضان بحر سمت غواربه.

ومن عناصر الماء في شعر الشاعر الأمويّ (المطر المنهل)، يقول ذو الرُمّة:

ومـا الوَسْـميّ أوّلُـهُ بنَجْـدٍ ... تَهَلّـلَ فـي مَسَـاربهِ انْهِـلالا

بـذي لَجَـبٍ تُعَارِضُـهُ بُـرُوقٌ ... شَـبُوبَ البُلْـقِ تَشْـتَعِلُ اشْـتِعالا

فلـم تـدع البَـوارقُ عِـرْقَ بَطْـنٍ ... رَغيـبٍ سَـيْلُهُ إلا مُسـالا

أصـابَ النّـاسَ مُنْقَمَـسَ الثُرَيّـا ... بِسَـاحيةٍ وأتبَعهـا طِـلالا

فـأردَفَت الـذراعَ لـه بغَيْـثٍ ... سَـجُوم المـاء فانْسَـحلَ انسِـحَالا

ونَثْرَتُهـا وَجَبْهَتُهَـا هَرَاقَـتْ ... عليـه المـاءَ فـاكتَهَلَ اكْتِهـالا

أبَـتْ عَـزْلاءُ كُـلِّ نَشَـاصِ بَحْـرٍ ... علـى آثـاره إلّا انحـلالا

فصَـارَ حيـاً وطبّـقَ بَعْـدَ خَـوْفٍ ... علـى حُرِيّـةِ العَـرَبِ الهُـزَالا

كـأنّ منَـوّرَ الحَـوْذان يُضْحـي ... يَشُـبُّ علـى مسـاربه الذُبـالا

بـأفْضَلَ فـي البريّـةِ مِـنْ بـلالٍ ... إذا مَيِّلْـتَ بينهمـا مِيَـالا(15)

في البيت الأول يذكر الشاعر مطراً وصفه بـ (الوسمي)، ووفّرَ له زمناً وهو فصل الربيع، ووفرَ له أيضاً مكاناً وهو (بنجد)، ووصفه (تهلل انهلالاً في مساربه)، وفي البيتين الثاني والثالث يذكر ما صاحب هذا المطر من رعد (بذي لجب)، ومن برق (بروق)، مشبهاً البروق بلمعانها بـ (شبوب البلق تشتعل اشتعالا)، وفي الأبيات الرابع والخامس والسادس والسابع يتحدث عن كثرة الماء في هذا المطر، وعن النجوم التي أسهمت في هذه الكثرة، إذ ردّ ذلك إلى نجمي (الذراع) و (نشاص)، وخلص في البيتين الثامن والتاسع إلى ما تركه الوسمي من أثر، إذ أحيا الناس حتى أخصبوا، كما عمل على أن يزهر نبات الحوذان الذي شبهه الشاعر بذبالة فيها سراج، وفي البيت العاشر وهو القفل قارن بين المشبه والمشبه به، فالوسمي وما تركه من أثر (في البرية) ليس بأفضل من بلال بن أبي بردة في

عطائه لمن مالت بهم الأيام، وقد حرص ذو الرُمّة أن يربط المشبه بشرط زمني.

من خلال الأمثلة الشعرية التي قدمت، والتي مصدرها الطبيعة نلحظ الشعراء الأمويين في حديثهم عن عناصر الماء يتشابهون ويختلفون، يتشابهون في توظيف التشبيه الدائري في مجالي المدح والغزل، ويتشابهون أيضاً في حرصهم على توافر المكان والزمان للمشبه بـه، وعلى ربط المشبه – خاصة في مجال المدح– بشرط زمني، ويختلفون في كم عدد الأبيات الشعرية التي تحمل ظاهرة التشبيه الدائري اتساعاً وتفصيلاً أو ضيقاً واقتضاباً، وأعدنا ذلك في حينه إلى الحاجة النفسية لدى الشاعر، وإذا ما قارنا بين الشاعر الأموي والشاعر الجاهلي في حديثهم عن عناصر الماء في ظاهرة التشبيه الدائري وجدنا أنهم يتشابهون ويختلفون أيضاً:

يتشابهون في حرصهم إلى حدٍ ما على ذكر التفصيلات التي تتعلق بالمشبه بـه، وخاصة عند الحديث عن النهر، فكلاهما يبدأ بوصف النهر وصفاً عاماً، وكلاهما يذكر الملاّح وما يعتريه من حذر وخوف، وكلاهما أيضاً يستخدمه في مجال المدح، ويتشابهون في كم أبيات التشبيه الدائري، فهي تتراوح بين القلة والكثرة، ويتشابهون في اقتران المشبه بشرط زمني، خاصة في مجال المدح، ويختلفون إلى حد ما في أن التشبيه الدائري الذي يعتمد على عناصر الماء تكون فيه عناصر القصة في شعر الشاعر الأموي أكثر وضوحاً منها في الشعر الجاهلي.(16)

والموضوع الثاني من موضوعات الطبيعة الذي اهتم الشاعر الأموي بتصويره (الروضة)، يقول الأخطل:

مـا رَوْضَـةٌ خضـراءُ، أزهَـرَ نَوْرُهـا ... بـالقَهْرِ بيْـنَ شَـقايقٍ ورمَـالِ

بَهِـجَ الربيـعُ لهـا، فَجَـادَ نَباتَهَـا ... ونَمَـتْ بأسْـحَمَ وابـلٍ هَطّـالِ

حتـى إذا التَـفَّ النبـاتُ، كأنَّـهُ ... لَـوْنُ الزَخـارفِ، زُيِّنَـتْ بصِقَـالِ

نَفَتِ الصَبَـا عَنْهـا الجَهَـامَ وأشـرقَتْ ... للشَـمْسِ، غِـبَّ دُجُنَّـةٍ وَطِـلاَلِ

يَوْمـاً، بـأمْلَحَ مِنْـكِ بهجـةَ منطـقٍ ... بَيْـنَ العَشِـيِّ وسـاعةِ الآصـالِ(17)

في هذه الأبيات نلحظ الأخطل قد عمل على توافر الأشياء التالية للروضة:

أ– في البيت الأول وصفها (روضة خضراء)، و(أزهر نورها)، وحدّد مكانها (بالقهر بين شقائق ورمال).

ب– في البيت الثاني حدّد زمان هذه الروضة (الربيع)، وذكر العناصر التي اسهمت في ابراز جمالها.

جـ– في البيت الثالث عاد الشاعر ثانية ليصف الروضة (حتى إذا التف النبات كأنّه لون الزخارف...).

د- في البيت الرابع عاد الشاعر ثانية ليذكر العناصر التي أسهمت في جمال الروضة (نفت الصَّبا عنها الجهام)، و (أشرقت للشمس).

هـ- في البيت الخامس وهو القفل، أجرى الشاعر مقارنة بين المشبه (صاحبته)، والمشبه به (الروضة)، إذ قال إنّ تلك الروضة الطيبة النضرة الندية ليست بأجمل من صاحبته، وأمتع من حديثها معه، عندما يقبل عليها في العشي.

إنّ حديث الروضة في الشعر الأموي يكاد يكون بعامة متشابهاً وإن اختلف في تفصيلاته بين زيادة ونقصان تبعاً لعدد الأبيات التي ابتناها التشبيه الدائري، فالشعر يصف الروضة ويذكر مكانها وزمان الحديث عنها، والعناصر التي تسهم في إبراز جمالها، ثمّ يقيم المقارنة بين طرفي التشبيه فيما اصطلح على تسميته بـ (القفل). إلاّ أنّ بعض الشعراء يبتسر الحديث عن الروضة، مكتفياً بوصف نباتها وذكر مكانها والعناصر التي أسهمت في إخصابها، ثمّ يأتي إلى القفل مقارناً بين طرفي التشبيه، وبهذا يكون قد أسقط زمان الحديث عنها.(18).

وأشدّ الشعراء ابتساراً عمر بن أبي ربيعة إذ اكتفي بذكر مكان الروضة، ثم قارن بين طرفي التشبيه، مسقطاً زمان الحديث عن الروضة ووصف نباتها، والعناصر التي أسهمت في إخصابها(19)، وأوسع من الشاعرين الفرزدق وعمر بن أبي ربيعة تفصيلاً القتّال الكلابي إذ وفّر للروضة المكان، ووصفها، وذكر العناصر التي أسهمت في إبراز جمالها (الندى والصبيب)، ثم جاء بالقفل ليقارن بين المشبه والمشبه به(20)، ومثل صنيع القتّال الكلابي كان صنيع ذي الرُمّة، فالروضة يصفها، ويذكر العناصر التي أسهمت في جمالها، ويذكر نباتها، ثم يقارن بينها وبين المشبه(21)، ولكن الذي كان لافتاً للنظر في صورة (الروضة) في الشعر الأموي (وجه الشبه) الذي ورد في القفل حيث المقارنة بين طرفي التشبيه الدائري، كأن يكون في مجال الرائحة(22)، أو في مجال حديث الصاحبة(23)، وحرص الشاعر الأموي أيضاً أن يقيّد وجه الشبه بزمان، كأن يكون بعد هجعة، أو بعد النوم، أو بين العشي وساعة الآصال، أو الغدو(24).

وفي هذا المقام يليق بنا أن نتأمل الروضة في ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي وقرينتها في الشعر الجاهلي إذ نخلص إلى تأكيد سير الشاعر الأموي في فلك الشاعر الجاهلي في ابتناء عنصر الروضة في ظاهرة التشبيه الدائري من حيث وصفها وذكر مكانها وزمانها والعناصر التي أسهمت في صنع جمالها، والمقارنة بين طرفي التشبيه في القفل، والمجالات التي قام عليها وجه الشبه.(25)

والموضوع الثالث من موضوعات الطبيعة الذي وقف عنده الشاعر الأموي مصوراً –الشمس والبدر، يقول مجنون ليلى:

فما الشمسُ وافَتْ يَوْمَ دَجْنٍ فأشرقَتْ	*ولا البدر وافى أسعدَ ليلةَ البَدْر*
بأحْسَنَ منها أو تزيدُ ملاحةً	*على ذاك أو راءىَ المحبُّ، فما أدري(26)*

مضمون البيتين أنّ الشمس في إشراقها، والبدر في الليلة الظلماء ليسا بأحسن من صاحبة الشاعر ملاحة، لقد عمل المجنون على المقارنة بين الشمس والبدر من جهة، وصاحبته من جهة أخرى.

وبعد، فإنّ حديث الطبيعة في ظاهرة التشبيه الدائري في شعر الشاعر الأموي لم يكن على وتيرة واحدة، فقد نال كل من الماء وعناصره والروضة حظوة كبرى من اهتمام الشاعر الأموي، وخلاف ذلك -كحديث الكواكب ممثلة في الشمس والبدر- لم يرد إلاّ مرّة واحدة في نتاجه، كما أنّ دائرة الطبيعة في ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي كانت أكثر نوعاً وأقلّ كمّاً من قرينتها في الشعر الأموي.(27)

وأما موضوعات الحيوان التي وردت في ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي مرتبة على وفق مالها من صدارة، فكانت الظبية هي الأولى إذ حظيت بسبع صور في شعر الشعراء الذين اتخذهم البحث عينة للدراسة، فقد صوروها في حال كونها أماً، وفي حال كونها ابناً، وفي حال تعرضها للصيد، أما في مجال الظبية الأم، فيقول مجنون ليلى:

فما أمّ خِشْفٍ بالعَقيقين تَرْعَوي ... إلى رَشَأٍ طِفْلٍ مَفاصِلُهُ خُدْرُ

بِمُخْضَلَةٍ جادَ الرَّبيعُ زُهاءَها ... رَهائِمَ وَسْمِيّ سَحائبُهُ غُزْرُ

وَقَفْنا على أطلالِ ليلى عَشِيَّةً ... بأجْرَعِ حَزْوى وهي طامِسَةٌ دُثْرُ

يَجودُ بها مُزْنانِ: أسحَمُ باكِرٌ ... وآخَرُ مِعْهادُ الرَّواحِ لَهُ زَجْرُ

وأوفى على رَوْضِ الخُزامى نسيمُها ... وأنوارُها واخضوضَلَ الوَرَقُ النَّضْرُ

رَواحاً وقد حَنَّتْ أوائلُ لَيْلِها ... روائحُ للإظلامِ ألوانُها كُدْرُ

تَقَلُّبُ عَيْنَيْ خازِلٍ بينَ مَرْتَعٍ ... وآثارِ آياتٍ وقد راحَتِ العُفْرُ

بأحْسَنَ من ليلى مُعيدَةَ نَظْرةٍ ... إليَّ التفاتاً حين وَلَّتْ بها السَّفْرُ(28)

في هذه الأبيات يحدد الشاعر مكان الظبية الأم (بالعقيقين)، ويصف وليدها (طفل مفاصله خدر)، ويذكر مرعى الظبية الأم (بمخضلة) إذ أصابها المطر الوسمي الغزير (جاد الربيع زهاءها رهائم وسميّ سحائبه غزر)، ويذكر الشاعر مستطرداً أطلال صاحبته ليلى، ووقوفه عليها (عشية)، ويحدد مكان هذه الأطلال فهي (بأجرع حزوى)، ويصفها (فهي طامسة دثر)، وكعادة الشعراء عند الوقوف بأطلال الصاحبة يذكرون ما انهلّ عليها من المطر، فقد ألمّ بأطلال ليلى (مزنان)؛ واحد منهما وقت البكور وهو (أسحم) اللون، وثانيهما وقت العشي (له رجز)، ثمّ يعود الشاعر ليستوفي حديثه عن مرعى (أم خشف)، فهي ترعى في (روض الخزامى)، وحديثه عن تصرفاتها (تقلّب عيني خازل بين

مرعو وآثار آيات)، لأنّها متوجسة على وليدها، ثمّ في القفل يقيم مقارنة بين طرفي التشبيه إذ يقول: إنّ أم خشف ليست بأحسن منظراً من ليلى وهي تنظر مرة تلو أخرى إلى صاحبها المجنون إبّان عزم قومها على السفر، فالشاعر في هذه المقارنة بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) وقف عند بعض الصفات المشتركة بينهما، وهي جمال العيون وخاصة زمن سفر القوم ورحيلهم.

ويقول عمر بن أبي ربيعة في مجال الظبية الأم أيضاً:

ما ظبيةٌ من ظباء الأرا ... ك تقرو دماث الرّبا عاشبا

بأحسن منها غداة الغميم ... إذا أبدت الخدَّ والحاجبا(29)

حدّد الشاعر مكان الظبية فهي من ظباء (الأراك)، وذكر مرعاها (تقرو دماث الرُبا عاشبا)، ثم أقام مقارنة بينهما وبين صاحبته، إذ قال إنها ليست بأحسن منها (إذا أبدت الخدّ والحاجب)، رابطاً ذلك بزمان ومكان؛ الزمان هو (الغداة)، والمكان هو (الغميم)، كما ربط تفوق صاحبته في مجال الحسن بشرط مفاده بروز الخد والحاجب.

ويقول ذو الرُمّة في الظبية الأم أيضاً:

فما ظَبْيَةٌ تَرْعى مساقِطَ رملةٍ ... كَسَا الواكفُ الغادي لها وَرَقاً نَضْرا

تلاعاً هَرَاقَتْ عِنْدَ حَوْضى وقابلتْ ... مِنَ الحَبْلِ ذِي الأدعاص آملةً عُفْرا

رأتْ أنَساً عِنْدَ الخلاءِ فقابلتْ ... ولم تُبْدِ إلاّ في تَصَرّفها ذُعْراً

بأحسن مِنْ ميّ عَشيّةَ حاولتْ ... لِتَجْعَلَ صَدْعاً في فؤادِكَ أوْ وَقْرَا(30)

في هذا التشبيه قارن ذو الرُمّة بين الظبية وصاحبته ميّ، إذ حدّد المكان الذي ترعى فيه الظبية (مساقط رملة) التي عادها المطر فأخرج من بطنها نباتاً نضراً، وحدّد أين استقر ماء المطر (عند حوضى)، وذكر الأرض الفضاء التي كانت تمرح فيها الظبية في (حبل ذي الأدعاص آملة عُفرا)، وذكر أيضاً من رأته في تلك الأرض الفضاء وهو الإنسان، ولعله صياد، وأشد ما يبهر أنّ الظبية أثناء ذلك لم تفزع ذلك الفزع، ولم تنفر نفاراً قبيحاً أكثر من أنّها مدّت عنقها، فهي مطمئنة، إنّ ظبية ذي الرُمّة في (المشبه به)، ليست بأحسن من ميّ (المشبه) صاحبته عشيّة حاولت (لتجعل صدعاً في فؤاده أو وقرا).

من خلال الأمثلة نلحظ أنّ الشعراء الأمويين قد تشابهوا في الحديث عن الظبية كطرف من أطراف التشبيه الدائري إلى حدٍ ما، إذ حددوا مكانها، والمرعى الذي ترتاده، وما أصابه من مطر، وبعضهم ذكر مراعاتها لولدها، كما تشابهوا أيضاً في الحديث عن المرأة كطرف آخر من أطراف التشبيه الدائري، فهي دائماً الأحسن في جمال نظرات عيونها، والأحسن في جمال وجهها، والأحسن فيما يصدر عنها من دلال وتصرفات وحركات لها أثرها في صاحبها، إذ تجعله متيماً مكبلاً لما أبدته

من تمنع وصدّ، ولا ينسى الشاعر الأموي أن يشير إلى الزمن الذي تكون فيه صاحبته أحسن وأجمل من الظبية، كأن يكون (عشية) أو (غداة)، ولم ينس أيضاً أن يذكر المكان الذي يسهم في الحسن والجمال كأن يكون (الغميم)(31).

وعند موازنة ما لحظناه في شعر الشاعر الأموي إبّان حديثه عن الظبية الأم بشعر الشاعر الجاهلي في مضمار ظاهرة التشبيه الدائري -بحكم أنّ تطابقاً عميقاً في حديثهما عن الظبية الأم، فكلاهما حدّد مكان الظبية (المشبه به)، وحدّد مرعاها وما ترعاه، والوسائل التي أسهمت في جعل المرعى غثاء أحوى، وتمّ هذا التطابق إلى حدٍ ما بينهما أيضاً في حديثهما عن المرأة (المشبه)، فكلاهما جاء حديثه عن جمال المرأة، وإن كل حديث الشاعر الأموي أوسع فضاء، إذ ذكر بالإضافة إلى جمال العيون، جمال الوجه، وجمال حركات الدلال.(32).

وفي مجال الظبية الابن يقول الأخطل:

فما شَادِنٌ يَرْعَى الحِمَى ورياضَها	*يَرُودُ بِمَكْحُولٍ نَؤُومٍ مُوشَّحِ*
بأحْسَنَ مِنْها يَوْمَ جَدَّ رحيلُنا	*مع الجَيْش لا بلْ هِيَ أبهضُ وأصبحُ(33)*

لقد حدد الشاعر المكان الذي يرعى فيه ولد الظبية (الحمى ورياضها)، ووصفه فهو (مكحول)، لما غشي عينيه من سواد كالكحل، وهو (نؤوم) كناية عن صوته الخافت، وفي البيت الثاني أقام الشاعر مقارنة بين طرفي التشبيه؛ الشادن (المشبه به)، وصاحبته (المشبه)، إذ يقول: إنّ الشادن الذي يرتعي الحمى والرياض، يقبل ويدبر فيها، مرحاً مصوتاً بصوته الخافت، ومكحول العينين -ليس بأجمل من صاحبته إذ طالعته يوم الفراق، بل إنّها أملح منه وأشدّ رقة.

لمثل هذا ذهب الشاعر الجاهلي إذ ركّز على جمال عيني ولد الظبية، وذكر مرعاه ومكانه، وقارنه بصاحبته، إلاّ أنّ صاحبته أحسن منه(34).

أما الظبية في مجال الصيد، فيقول جرير:

فما عَصْمَاءُ لا تَخْنو لإلفٍ	*تَرْعَى في ذُرَى الهَضْبِ البَشَامَا*
ترى نَبْلَ الرُماةِ تطيشُ عنها	*وإنْ أخَذَ الرُمَاةُ لها سِهَامَا*
مُوَقّاةً إذا تُرْمَى، صَنُيُودٌ	*مُلَقّاةً، إذا تَرْمى الكِرَامَا*
بأنْوَرَ مِنْ أمَامَةَ، حينَ تَرجو	*جَدَاها، أو تَرُومُ لها مَرامَا(35)*

يصف الشاعر الظبية فهي ذات لون أبيض (عصماء)، ويذكر مرعاها (في ذرى الهضب)، ويذكر النبات الذي ترعاه (البشام)، ويذكر أيضاً ما تعرضت له من خطر إذ رميت بالنبل، إلاّ أن (نبل الرماة تطيش عنها)، إنّها (موقاة)، علماً أنّ هذه النبل لو رمي بها الكرام لأدمتهم، ثم -في بيت القفل-

يقارن الشاعر بين المشبه (أمامة) والمشبه به (عصماء)، فالظبية التي ترعى البشام في ذرى الهضب، والتي تعرضت لسهام الرماة، ليست كأمامة في إشراقها وضيائها، رابطاً ذلك بوقت يرجى معه (جداها، وتروم لها مراما).

والموضوع الثاني من موضوعات الحيوان الذي ورد في الشعر الأموي في ظاهرة التشبيه الدائري (الناقة) بوصفها أماً، يقول مجنون ليلى:

فما أمّ سَقْبٍ هالكٍ في مَضَلّةٍ إذا ذكرتْهُ آخرَ الليلِ حَنَّتِ

بأبرحَ مني لوعةً غير أنني أُجمجمُ أحشائي على ما أكَنَّتِ(36)

في هذين البيتين وصف الشاعر (أم سقب) وولدها الـ (هالك)، وحدّد المكان (في مضلّة)، وذكر حنين الأم لولدها (آخر الليل حنّت)، ودافعها الحب واللوعة والخوف عليه من سباع الأرض، ومع ذلك فعندما أجرى الشاعر مقارنة بين طرفي التشبيه؛ الناقة وذاته، قال: إنّ هذه الناقة لم تكن في لوعتها على سقبها (بأبرح) وأوسع من لوعة الشاعر على صاحبته ليلى، غير أنّه يكتم ذلك طيّ أحشائه.

والموضوع الثالث الذي ينتمي إلى الحيوان، ووقف عليه الشاعر الأموي في ظاهرة التشبيه الدائري- البقرة الوحشية، يقول جرير:

ما ذاتُ أرْواقٍ تَصَدّى لجؤذرٍ بحيثُ تلاقى عازبٌ فالأواعِسُ

بأحْسَنَ مِنْها يومَ قالت: ألا ترى لِمَن حَوْلنا فيهم غيورٌ ونافسٌ(37)

يقارن جرير في بيتيه بين طرفين ؛ صاحبته وبقرة وحشية، ويصف البقرة فهي (ذات أرواق)، وهي أم (الجؤذر)، وقد أجرى الشاعر لقاء بين البقرة الوحشية الأم ووليدها الجؤذر في مكان (عازب فالأواعس)، وخلص في مقارنته إلى أنّ البقرة الوحشية لم تكن بأحسن من صاحبته فيما صدر عنها من قول (ألا ترى لمن حولنا فيهم غيور ونافس).

والموضوع الرابع الذي مصدره الحيوان، وورد في ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي، قول الأحوص الأنصاري في بيضة النعام:

فما بَيْضَةٌ باتَ الظَّليمُ يَحُفُّها ويجعلُها بَيْنَ الجَناحِ وحَوْصَلهْ

بأحْسَنَ منها يومَ قالت تدلُّلاً تَبَدَّلْ خليلي، إنني مُتَبدِّلهْ(38)

من عادة أسرة النعام في الشعر العربي القديم أن يتقاسم الظليم وزوجه حضانة البيض والفراخ، وظني أنّ دور الظليم في الحضانة يحكيه البيتان الشعريان، فقد حدّد الشاعر زمن جلوس الظليم على بيضه (بات)، وحدّد المكان الذي نزله البيض من الظليم (بين الجناح وحوصله)، فهذه البيضة وما

توافر لها من نعمة الحضانة ليست بأحسن من صاحبة الأحوص الأنصاري إذ قالت تدللاً (تبدّل خليلي، إنني متبدلة).

والموضوع الخامس الذي يرتد إلى – الأسد، يقول جرير:

فما مُخْدِرٌ وَرْدٌ بِخَفَّانَ زَارُهُ ... إلى القِرْن زَجْرَ الزّاجرينَ تَوَرَّدا

بأمضى من الحجّاج في الحرب مُقْدِماً ... إذا بعضُهُمْ هابَ الخِيَاضَ فعرَّدا(39)

فأسد جرير من أسد (خفّان) وزئيره فيه زجر لقرنه، ثم قارن الشاعر في القفل بين طرفي التشبيه، المشبه به (الأسد)، والمشبه (الحجاج)، وخلص إلى أنّ الحجاج في مضائه وإقدامه زمن الحرب أمضى من الأسد في زئيره، رابطاً وجه الشبه بشرط مفاده: إذا ما تقاعس الخائفون وفرّ المذعورون.

وبعد فإن حديث الشاعر الأموي عن الحيوان الذي ذكرنا في مجال التشبيه الدائري يكاد يلتقي في بوتقة واحدة، فجلّ الشعراء في حديثهم عنها، توخّوا أن يتوافر للطرف الثاني (المشبه به) المكان والزمان، بينما عملوا على أن يتوافر للطرف الأول (المشبه) التفوق على الطرف الثاني، في مجالات كثيرة كأن يكون في مجال جمال العيون، وفي حسن القول والحديث، وفي بهاء الوجه وإشراقه، وفي تتيّم المحبوب، كما حرصوا أيضاً أن يتوافر للطرف الأول (المشبه) الزمان، كأن يكون ليلاً، أو عشية، أو يوم الرحيل، أو غداة، وقلّما عملوا على توافر المكان للطرف الأول، إلاّ مرة واحدة، إذْ أورد عمر بن أبي ربيعة لفظ (الغميم) في شعره(40).

والمتأمل في الأمثلة التي قدمناها في موضوع الحيوان، يجد أنّها جاءت جميعاً في مجال الغزل باستثناء مثّال واحد جاء في مجال المدح إبّان المقارنة بين الحجاج والأسد، فالممدوح أشدّ مضاءً وإقداماً من الأسد.

والشاعر الأموي فيما ذهب إليه في حديثه عن صور الحيوان يسير في فلك الشاعر الجاهلي، ويقتفي أثره، ويترسم خطاه، وهذا يدعم ما قلناه في الصفحة الأولى من صفحات البحث: إنّ الشعر الأموي امتداد للشعر الجاهلي في فنيته وموضوعاته، فقد صنع الشاعر الجاهلي الشيء نفسه، إذ وفّر المكان والزمان للمشبه به، ووفّر التفوق الجمالي للمشبه(41).

كما اتفق الشاعران في أن تكون صورة المرأة مقترنة وصورة الظبية، وصورة الممدوح مقترنة وصورة الأسد، وزيادة على ذلك جعل الشاعر الأموي صورة المرأة تستحضر صورة بيضة النعام.

وأما موضوعات الإنسان في التشبيه الدائري فلها غير صورة منها أشياء الإنسان الحياتية، ومنها الموضوعات الاجتماعية التي شغلت بال الإنسان الأموي، أما أشياء الإنسان الأموي، فيحكيها الشاعر ذو الرُمّة، ممثلة في مزادتيه:

وما شَنّتا خَرْقاءَ واهِيَتا الكُلى ... سَقى بهما ساقٍ ولمّا تبلّلا

بأضيَعَ مِنْ عيْنَيْكَ للدَّمعِ كُلّما *تذكّرتَ رَبْعاً أو توهّمتَ مَنزلا(43)*

في البيت الأول وصف ذو الرُمّة صاحبته بأنها (خرقاء)، ووصف مزادتيها، فهما (واهيتا الكلى)، وهما أيضاً (سقى بهما ساق)، فماؤهما قد انسرب بسبب ذلك، وفي البيت الثاني، حيث القفل، قارن الشاعر بين المشبه والمشبه به، بين عيني الشاعر و (شنتا خرقاء)، ووجه الشبه تضييع الماء، وخلص إلى أنّ المزادتين الخلقتين إذ انسرب الماء منهما ليستا بأضيع من عيني الشاعر في ذرف دمعهما، وربط ذلك بشرط مفاده: تذكر الربع أو توهم المنزل.

أما الموضوعات التي شغلت بال الإنسان الأموي فمنها (الوجد)، يقول مجنون ليلى:

فما وجْدُ أعرابيةٍ قذفتْ بها *صُروفُ النّوى من حيث لم تكُ ظنّتِ*

إذا ذكرت نجداً وطيب ترابه *وخيمةَ نَجْدٍ أعْوَلَتْ وأرنّتِ*

بأكثر منّي حُرْقَةً وصبابةً *إلى هضَباتٍ باللّوى قدْ أظلّتِ(43)*

في هذه الأبيات يحكي الشاعر العناصر التي ولّدت وجد الأعرابية، منها: (صروف النوى)، ومنها (إذا ذكرت نجداً وطيب ترابه)، وإذا ذكرت (خيمة نجد)، ثمّ يحكي أثر هذا الوجد في الأعرابية (أعْوَلَتْ وأرنّت). وفي البيت الثالث حيث (القفل) يقارن الشاعر بين المشبه (هو) أي الشاعر، والمشبه به وهو (وجد الأعرابية)، ويخلص إلى أنّ وجد الأعرابية ليس بأكثر مما أصابه من (حرقة وصبابة) تجاه ذاك المكان الذي أحبه (هضبات باللّوى).

ومنها الهجاء، يقول الفرزدق:

وما شيءٌ بأضيَعَ مِنْ قُشَيْرٍ *ولا ضأنٌ تريعُ إلى خَيَالِ(44)*

باقتضاب شديد، قدّم الفرزدق طرفي التشبيه، المشبه والمشبه به في الشطر الأول من البيت الشعري، مقيماً بينهما مقارنة مفادها: لا شيء أضيع وأحقر من قشير.

ومنها الثأر، يقول ذو الرُمّة:

وما كان ثأر لامرئ القيس عندنا *بأدنى من الجوزاء لولا مُهاجرُ(45)*

إن إدراك بني امرئ القيس للثأر منا، ليس بأدنى من الجوزاء على بعدها، لولا مهاجر والي اليمامة الذي مكّنهم، والبيت يحمل مقارنة بين طرفي التشبيه؛ المشبه (الجوزاء)، والمشبه به (ثأر بني امرئ القيس).

ومنها الجود، يقول جرير:

فما كَعبُ بن مامةَ وابنُ سُعْدى *بأجْودَ مِنْكَ يا عُمَرَ الجَوَادا(46)*

تكمن ظاهرة التشبيه الدائري في هذا البيت الشعري في المقارنة بين طرفي التشبيه المشبه ويمثله الخليفة (عمر بن عبد العزيز)، والمشبه به ويمثله (كعب بن مامة وابن سعدي)، فذان الرجلان ليسا بأجود من عمر بن عبد العزيز.

بعد الوقوف على النماذج الشعرية الخاصة بموضوعات الإنسان في التشبيه الدائري في الشعر الأموي نقول: إنّها قليلة كماً ونوعاً، وهي دون ما يقابلها في الشعر الجاهلي نضجاً.(47)

بعد أن تحدّث البحث عن موضوعات التشبيه الدائري في الشعر الأموي، سواء أكانت تنتمي إلى دائرة الطبيعة أم الحيوان أم الإنسان، فمن المفيد أن ننعم النظر متفحصين النماذج الشعرية التي أوردها البحث لنرى مدى اقتفاء الشاعر الأموي آثار الشاعر الجاهلي، ولنرى ما انفرد به، ولكي يتم ذلك، لا بد من التعرف إلى ما خلصت إليه النماذج الشعرية التي اعتمدها التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، لقد ركزت نماذج التشبيه الدائري الشعرية في الشعر الجاهلي على الاهتمام بالحدث وشخوصه، والاهتمام بالمكان والزمان، كما ركزت على توافر القصص الخرافي الذي مردّه إلى العقلية الجاهلية الأسطورية، وهي قصص لم تخل في الوقت نفسه من الضبط الواعي لتأليف عناصرها(48)، إن الفاحص المتأمل في نتاج التشبيه الدائري في الشعر الأموي، يخلص إلى تحقيق ما تحقق للتشبيه الدائري في شعر الشاعر الجاهلي؛ من تركيز على الحدث والشخوص، والمكان والزمان، والعمل على توافر روح القصة(49)، لكنها قصة لا تتجسم والجانب الخرافي، لأنها كانت نتاج عقل واع لما هو فيه، فالشاعر الأموي ينتمي إلى دائرة الإسلام، والإسلام طهر عقله من الأساطير والخرافات، فهو إن نثر روح القصة في ظاهرة التشبيه الدائري، لا يطلق العنان لفكره أن ينتج نماذج عليا؛ كالرجل المثال، والمرأة المثال، كما صنع الشاعر الجاهلي(50)، فمجيء الإسلام يعد ثورة غيرت من حياة العرب الجاهليين ومن طبيعة المجتمع العربي في العصر الجاهلي في شتى جوانبه تغييراً بعيد المدى، فقد جاء الإسلام داعياً إلى الإيمان بدين واحد، ورب واحد لا شريك له، ونبذ عبادة الأصنام والأوثان، وجاء ثورة أدبية أيضاً غيرت من الصورة التي كان عليها المجتمع الأدبي في العصر الجاهلي، لذا لا مجال للقصة الخرافية الأسطورية في شعر الشاعر الأموي، فقصته إن لم تكن واقعية، فإنها تجري على نمط الفنية الجاهلية شكلاً، لا رمزاً وإيحاءً يصب في التيار الخرافي الأسطوري.

وجملة القول إن ظاهرة التشبيه في الشعر الأموي -وما توافر لطرفيها من تحديد للمكان والزمان، ومن أحداث وشخوص، ومن روح قصصية جاء بها تفكير واقعي أشرق بنور ربه، لا يشوبه فكر خرافي أسطوري- لم ترق إلى منزلة قرينتها في الشعر الجاهلي، لما توافر لطرفي ظاهرة التشبيه الدائري فيه من أحداث وشخوص، وتحديد للمكان والزمان يكاد لا يخلو من ذلك نموذج شعري جاهلي يقع في دائرة الدراسة، وهذا ما لم يتحقق في كل نموذج من النماذج الشعرية الأموية (51)، ومما لحظه البحث أيضاً، ما ذهبت إليه دراسة (التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي) من تحقيق الوحدة العضوية المحكمة في كثير من القصائد التي ورد فيها التشبيه الدائري، بل عمقت الدراسة

المقولة إذ ذهبت إلى أن التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي شكل للقصيدة وحدتها العضوية لأنه حوى أكثر أبياتها(52). فمما لا شك فيه أن من يستقرئ نماذج التشبيه الدائري في الشعر الأموي، ويتأملها في القصائد التي وردت فيها، يخلص إلى أن هذه الظاهرة تسهم في بناء الوحدة العضوية في القصيدة الأموية كقرينتها في القصيدة الجاهلية، وشاهدنا أن كثيراً من النصوص الشعرية التي وردت فيها الظاهرة حدث لها انفجار في طرفي التشبيه. وبخاصة في (المشبه)، فكثيراً ما تجاوز (القفل) وتعداه إلى أبيات كثيرة، ولعل انفجار هذه الظاهرة يؤدي إلى إنشاء تشبيه دائري جديد، فهذا قول الأخطل يقارن بين صاحبته وولد الظبية:

فما شادنٌ يَرعى الحِمى ورياضَها ... يَرودُ بمكحُولٍ نَؤومٍ مُوَشَّحُ

بأحسَنَ منها يَومَ جَدَّ رحيلُنا ... مع الجيشِ لا بل هيَ أبضُّ وأصبحُ

وأحسنَ جيداً في السحابِ ومضحكاً ... وأنجَلُ منها مُقلَتَينِ وأملحُ

لها أرَجٌ جُنْحَ العِشاءِ كأنّهُ ... بمِسكٍ وبالكافورِ يُطلى ويُنضَحُ

بأطيبَ مِنْ أردانِ ذلفاءَ بعدما ... تَغُورُ الثريّا في المساءِ فتَجنَحُ

إذا الليلُ ولّى واسبَطَرّتْ نُجومُهُ ... وأسفَرَ مشهورٌ من الصُّبحِ أفضحُ(53)

وردت ظاهرة التشبيه الدائري بطرفيها؛ المشبه والمشبه به، في البيتين الأول والثاني، وعقدت المقارنة بينهما في البيت الذي اصطلح على تسميته ب (القفل)، ولكن هذه الظاهرة بطرفيها أيضاً انفجرت مرة ثانية، وخرجت من بيت (القفل) الذي فيه المقارنة، وامتدت إلى الأبيات التي تلي، لتشكل قفلاً ثانياً لتقع هذه المقارنة بين الشادن وصاحبة الشاعر، فالشادن ليس أجمل عنقاً ومَبْسماً، وليس أوسع مقلة وأجمل من صاحبته، ولم تكتف هذه الظاهرة بما ذهبت إليه، فقد أخذت تصف المشبه بإسهاب، ثمّ جاءت بقفل ثالث لتقارن بين المشبه والمشبه به، إذ قال: إنّ الطيب الذي يُطلى ويمزج بالمسك والكافور، والذي يشتدّ تضوعه في المساء، إن ذلك الطيب ليس بأشدّ من الطيب الذي يتضوع من أكمام قميص صاحبته (ذلفاء)، وربط ذلك بشرط زمني مفاده قبيل الصبح عندما تفسُدُ الأطياب والأنفاس.

ويقول مجنون ليلى أيضاً:

فما وَجْدُ أعرابيةٍ قذفتْ بها ... صرُوفُ النَّوى من حيثُ لم تَكُ ظنَّتِ

إذا ذكرت نجداً وطيبَ ترابهِ ... وخيمةَ نَجْدٍ أعوَلَتْ وأرَنَّتِ

بأكثرَ مني حُرْقةً وصبابةً ... إلى هضباتٍ باللّوى قد أظلَّتِ

تمنَّتْ أحاليبَ الرِّعاءِ وخيمةً ... بنجدٍ فلم يُقْدَرْ لها ما تَمنَّتِ

إذا ذكـرت مـاءَ العضـاء وخيمــةً ... وبرد الضحـى مـن نحـو نَجـدٍ أرَنَّـتِ

لهـا أَنَّـةٌ قبـل العِشـاء وأنـةٌ ... سُـحَيْرًا فلـولا أنّتاهـا لَجُنَّـتِ

بـأوْجَدَ مـن وجـدٍ بليلـى وجدتُـهُ ... غـداةَ ارتحلنـا غـدوةً واطمـأنَّتِ(54)

فإذا كان نموذج الأخطل الشعري حكى انفجار الظاهرة في المشبه، فإنّ انفجارها في نموذج مجنون ليلى الشعري وقع في المشبه به، وكان من نتائج انفجار ظاهرة التشبيه الدائري الإتيان بقفل ثانٍ يتمثل في قول الشاعر:

بـأوْجَدَ مـن وجـدٍ بليلـى وجدتُـهُ ... غـداةَ ارتحلنـا غـدوةً واطمـأنَّتِ

إنّ ما لحظناه في النموذجين السابقين، من انفجار في ظاهرة التشبيه الدائري سواء في المشبه أو في المشبه به، أو في كليهما، ليعدّ علامة من علامات الوحدة العضوية التي تنهض بها الظاهرة في الشعر الذي ترد فيه.

وبعد هذه السياحة مع ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي، والوقوف على مواضع ورودها والمصادر التي تردّ إليها، وتوصيفها، وموازنتها بقرينتها في الشعر الجاهلي، نخلص إلى إدراك الشاعر الأموي ما كان فيه الشاعر الجاهلي من قدرة في خلق فنه، إذ نهج نهجه، وترسم خطاه إلى حدٍ ما، كما جاءت الظاهرة التي ندرس تؤكد توافر الفن الجاهلي وامتداده في الفن الأموي.

❑

■ الهوامش

1- انظر الدراسة التي أقامها الدكتور عبد القادر الرباعي بعنوان "التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد السابع عشر، المجلد الخامس، سنة 1985، ص 130، فالعينة التي اعتمدتها الدراسة تتكون من اثنين وعشرين شاعراً، لهم ثمانية وخمسون تشبيهاً، فبالمقارنة مع العينة التي اعتمدها البحث الذي نحن بصدده، نخلص إلى أنّ حضور ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي أكثر كماً ونوعاً من التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي.

2- التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، د. عبد القادر الرباعي، من صفحة 128-130.

3- العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط8، سنة 1977، ص 365.

4- في النقد الأدبي، لإيليا الحاوي، ط دار الكتاب اللبناني، بيروت، سنة 1979م، ط4، ج2، ص 145، انظر شرحه لقصيدة متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك، وانظر شعر متمم في الكتاب نفسه وهو يتحدث عن (حزن النوق).

5- تاريخ الشعر العربي، نجيب محمد البهبيتي، دار الفكر للطباعة والنشر، طبعة القاهرة، سنة 1950م، ص 95.

6- انظر: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 130.

7- انظر: مجريات بحث "التشبيه الدائري في الشعر الأموي وموازنته بالشعر الجاهلي". الذي نحن بصدده، إذ جاء

اهتمام الشاعر الأموي مباينا لاهتمام الشاعر الجاهلي.

8- تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، د. يوسف خليف، طبعة دار الثقافة بالقاهرة، سنة 1976م، ص 23.

9- انظر التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 134.

10- شرح ديوان الأخطل التغلبي، إيليا الحاوي، بيروت، سنة 1968م، ص 91.

المزبد: النهر الكثير الزبد، حامر: ناحية بين منبج والرقة على شط الفرات، الخيزران: نوع من الشجر المعروف، غرقد عوسج، تحرّز: أي تهيّب منه وأعدّ له ما يقيه أذاه، يقمّص: أي يثير اضطرابه، المشيح: المجرّب، المجدّ، الآذي: الموج، جون: هنا أبيض، المطرّد: الذي يتبع بعضه بعضاً، زفا: حثّ، القراقير: جمع قرقور، السفينة الطويلة، بنات الماء: طيوره، حجراته: نواحيه، دياف وصرخد: قريتان، بختة: إبله الخراسانية.

11- انظر التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 134.

12- الديوان، لعمر بن أبي ربيعة المخزومي، إعداد وتحقيق علي ملكي، منشورات دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت، ص 258.

13- الديوان، لذي الرمّة، غيلان بن عقبة (ت 117هـ)، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح، دمشق، 1973م، جـ 2، ص 867، الثغب: الغدير العذب، تصفقه الصبّا: أي تردده وتضربه، النهي: الغدير، أباقته: ملأته، الروائح: السحب تمطر ليلاً، رمّان: موضع.

14- الديوان، لجرير بن عطية الخطفي (ت 114هـ)، دار صادر ودار بيروت، سنة 1964م، ص 123، غواربه: أعالي موجه، الآذي: الموج، السيب: العطاء، سجالكم: الواحد سجل، وهي الدلو العظيمة.

15- ديوان ذي الرمّة: جـ3، ص 1549، الوسمي: المطر والغيث، تبهّل: صبّ، انهلالاً: انصباباً، بذي لجب: أي له صوت، وهو صوت الرعد، البُلق: الخيل، شبوب الخيل: أي كما تشب الخيل، العرق: كل موضع فيه نبات، الرغيب: الواسع، البوارق: السحاب فيه برق، والواحدة بارقة، منفّس الثريا: مغيبها، طلال: من الطل، وهو الندى، الساحية: المطرة التي تقشر الأرض، الذراع: نجم، انسحل، أي تبع بعضه بعضاً، سجوم: صبوب، اكتهل: تمّ وطال، نشاص: نجم، العزلاء: مصب الماء، يشب: يشعل، الحوذان: نبت.

16- لو أجرينا مقارنة بين النماذج الشعرية التي تتعلق بعناصر الماء في الشعر الأموي، والنماذج الشعرية التي تتعلق بعناصر الماء في الشعر الجاهلي، والواردة في ص 134، ص 135، لرأينا تحقيق ما ذهبنا إليه.

17- شرح ديوان الأخطل، ص 550، القهر: موضع في أسافل الحجاز، الشقيقة: الفرجة بين جبلين، النّور: الزّهر، الأسحم: السحاب المتكاثف الغيوم، الصبّا: الريح الشرقية، الجَهام: السحاب البادي العبوس، الدّجُنّة: هنا الغمام المطبق، الطلال: جمع طل وهو الندى، أو المطر الخفيف.

18- انظر الديوان، للفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة (ت114هـ)، دار صادر، بيروت، جـ 2، ص 85.

19- ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 228.

20- انظر كتاب تاريخ الأدب العربي، للدكتور عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، سنة 1981م، جـ1، ص 435.

21- ديوان ذي الرمّة، جـ2، ص 958.

22- المصدر السابق نفسه.

23- شرح ديوان الأخطل، ص 550، وديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 228، وديوان الفرزدق، جـ2، ص 85.

24- انظر إلى مظان النماذج الواردة في البحث الذي نحن بصدده، فهي تشير إلى مصادرها ومراجعها.

25- التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 135.

26- ديوان مجنون ليلى، قيس بن الملوّح، تحقيق عبد الستار فراج، دار مصر للطباعة، د. ت، ص 167.

27- التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 136.

28- ديوان مجنون ليلى، ص 128، خذر: جمع أخذر، ولعله من الخدر وهو الثقل والفتور، ويراد بذلك ضعفه، الخشف: ولد الظبية، الرهائم: الأمطار، الوسمي: أول مطر الربيع، الخازل: المنقصف الظهر، المرعوي: الراجع، العفر: جمع أعفر، وهو نوع من الظباء. السفر: المسافرون.

29- ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 259، تقرو: تتبع، الدماث: جمع دمث، وهو المكان السهل المرتقى، الربّا: جمع ربوة، وهي ما ارتفع من الأرض، عاشباً: ذا نبات، غداة الغميم: أراد غداة التقينا في الموضع المسمى بالغميم.

30- ديوان ذي الرُمّة، جـ3، ص 1414، مساقط الرملة: الواحد مسقط، وهو منقطعها، الواكف: المطر، نضر: أخضر، التلاع هراقت عند حوضي: أي كان مصبها عند حوضى، قابلت: استقبلت، الحبل: من الرمل ما طال منه، أملة: رملة، عفر: بيض تضرب إلى الحمرة، أنساً: أي إنساناً، عند الخلاء: عند الخلوة، الوقر: تأثير في العظم.

31- انظر في النماذج الشعرية التي أوردناها في الظبية الأم.

32- وازن بين ما أورده الشاعر الأموي إبان حديثه عن الظبية الأم في هذا المجال وما ورد في (التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي)، ص 131.

33- شرح ديوان الأخطل، ص 640، الشادن: ولد الظبية الذي فطم عن أمّه، الحمى: ما يحمى من الأرض حول البيت أو سواه، يرود: يُقبل ويدبر، المكحول: هو الذي غشي عينيه سواد كالكحل، النؤوم: الذي له صوت خافت، أبض: أرق.

34- التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 131.

35- ديوان جرير، ص 441، الملقاة: المقابلة بالشر، عصماء: صفة للظبية لبياضها.

36- ديوان مجنون ليلى، ص 87، السقب: ولد الناقة.

37- ديوان جرير، ص 253، أرواق: الواحد روق وهو القرن، وأراد بذات أرواق: البقرة الوحشية، عازب والأواعس: موضعان.

38- شعر الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق عادل سليمان جمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1977م، ص 176، الظليم: ذكر النعام، الحوصلة من الطائر: بمنزلة المعدة من الإنسان.

39- ديوان جرير: ص 146، الخياض، خوض الحرب، عرّد: هرب وفرّ.

40- انظر ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 259.

41- التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 131-134.

42- ديوان ذي الرُمّة، جـ3، ص 1897، شنئا: الواحدة شنة، وهي القربة الخلق، واهيتان: خلقتان.

43- ديوان مجنون ليلى، ص 85.

44- ديوان الفرزدق، جـ2، ص 64، تريع: تضطرب وتخاف.

45- ديوان ذي الرُمّة، جـ3، ص 1756، مهاجر: هو المهاجر بن عبد الله الكلابي والي اليمامة، ومن ممدوحي ذي الرُمّة.

46- ديوان جرير، ص 107، كعب وابن سُعدى كلاهما من أجواد العرب.

47- انظر (التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي)، ص 136-140.

48- المرجع السابق من صفحة 140-142.

49- يمكن رصد ذلك من خلال التأمل في نماذج النهر الواردة في البحث الذي نحن بصدده، وكذلك في نموذج المطر الوسمي، ونماذج الروضة والظبية.

50- انظر (التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي)، ص 145، وقارنه بالنماذج الشعرية الواردة في البحث الذي نحن بصدده.

51- يمكن إدراك ذلك إذا تمت المقارنة الدقيقة بين النماذج الأموية والنماذج الجاهلية في نطاق الشعر.

52- انظر (التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي) ص 143 وما بعدها.

53- شرح ديوان الأخطل، ص 640 وما بعدها.

54- ديوان مجنون ليلى، ص 85، 86.

■ المصادر والمراجع

١- الأحوص الأنصاري، ديوانه، جمع وتحقيق عادل سليمان جمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٧٧.

٢- الأخطل التغلبي، ديوانه، شرح إيليا الحاوي، بيروت، سنة 1968م.

٣- إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، طبعة دار الكتاب اللبناني، بيروت، سنة 1979م.

٤- جرير بن عطية الخطفي، ديوانه، دار صادر ودار بيروت، سنة 1964م.

٥- ذو الرُمّة، غيلان بن عقبة، ديوانه، تحقيق عبد القدوس أبو صالح، دمشق، سنة 1973م.

٦- شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط8، سنة 1977م.

٧- عبد القادر الرباعي، بحثه الموسوم بـ "التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي". المجلة العربية للعلوم الإنسانية الكويت، العدد السابع عشر، المجلد الخامس، سنة 1985م.

٨- عمر بن أبي ربيعة، ديوانه، إعداد وتحقيق علي ملكي، منشورات دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.

٩- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، سنة 1981م.

١٠- الفرزدق، همّام بن غالب بن صعصعة، ديوانه، دار صادر، بيروت، د. ت.

١١- مجنون ليلى، قيس بن الملوّح، ديوانه، تحقيق عبد الستار فرّاج، دار مصر للطباعة، د. ت.

١٢- نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، سنة 1950.

١٣- يوسف خليف، تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، طبعة دار الثقافة بالقاهرة، سنة 1976.

□□□

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 298
1 مايو 1995

التضمين والتناص في ديوان (مزار الحلم)

للشاعر الراحل الدكتور عبدالله العتيبي

بقلم: الدكتور حسن فتح الباب

مفهوم التضمين وأبعاد التناص:

من أهم الظواهر الفنية والجمالية التي استحدثتها القصيدة المعاصرة منذ عصر الريادة في أواخر الأربعينيات توظيف التضمين كعامل إثراء وتعميق للرؤيا الشعرية. ولئن كان التضمين أسلوبا فنيا عرفه أسلافنا من شعراء العصور المختلفة، فإنه قد تطور وتشعبت أبعاده وتعددت الوظائف التي يقوم بها في بناء القصيدة بناء موفيا بأغراضها شكلا ومضمونا، حتى اتخذ اسما آخر يكاد يبتعد به عن الأصل لكثرة ما جد على هذا الأصل من تفرعات وتحولات، ونعني بهذا الاسم (التناص).

فالتضمين كما يعرفه أصحاب اللسانيات وعلماء البلاغة القدامى: أن يأخذ الشاعر سطرًا أو بيتا من شعر غيره بلفظه ومعناه، ويدخله في الموضوع الذي يراه ملائما ومطابقا بين أبيات قصيدته، فهو أشبه بالعارية (١) يباح استعمالها وإن كانت في مجال الشعر لا ترد، لأن لصاحبها مثلها بل أصلها، ولأن المستعير غالبا لا ينكر هذا الأصل، مما ينفي عنه شبهة السرقة الأدبية. وبهذا يدخل التضمين في باب الاقتباس الذي يعزو الشيء إلى مصدره، وإن كان يختلف عنه في كون الاقتباس يتسع فيشمل نقل الفكرة أو الموقف عمدا أو بغير عمد لما بينها وبين الفكرة أو الشعور الذي يعبر عنه المقتبس من صلة أو دلالة.

ولما كان المبدعون أسبق من علماء اللغة والبلاغة والباحثين والنقاد، في ارتياد آفاق جديدة، وتمهيد التربة لغرس بذور لم تعهدها من قبل، مفسحين السبيل بذلك لقيام هؤلاء الباحثين والنقاد بدورهم في التنظير، فقد كان ابن الرومي أول من وسع نطاق التضمين بمفهومه الذي ورد بالمعاجم اللغوية طبقا لما تعارف عليه السابقون، فلم يقف عند تضمين شطر أو بيت لغيره في شعره، وإنما ضمنه وزنا من الأوزان العروضية، وذلك في احدى هجائياته إذ يقول:

مستفعلن فاعلن فعولُ
مستفعلن فاعلن فعول
بيت كمبناك ليس فيه
معنى سوى أنه فضول

وظل الشعر العربي قاصرا عن توسيع مصادر التضمين من طريق اقتباس الآيات القرآنية أو الأمثال أو العبارات الشعبية أو غيرها من الأقوال أو المأثورات غير الموزونة لخروجها عن قيود الوزن والقافية، حتى حان ميلاد الشعر الحديث القائم على وحدة التفعيلة، فابتدع أصحابه تقنية التضمين من المصادر المختلفة، ولم يجدوا في ذلك أدنى حرج، غاضين الطرف عن نثرية هذه المصادر وإخلالها بالوحدة العروضية، مستعيضين عن رتابة الإيقاع ذي القواعد الضابطة ببدائل أخرى مثل الموسيقى الداخلية، والصور الجديدة،

وائتلاف المكونات البنيوية المختلفة للقصيدة، مع الجو العام والرؤية التي يعبر عنها الشاعر، بحيث أصبح من الميسور تضمين آية قرآنية أو مقطع من خطبة أو كلمات أغنية أو حوار بالعربية أو العامية بيتا من قصيدة مختلف وزنها عن الوزن الذي تقوم عليه قصيدة المقتبس، أو غير ذلك من النصوص التي يؤتى بها على سبيل التضمين.

إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة:

إن التناص Intertextuality الذي يطلق الآن على ما كان يسمى قديما بالتضمين تحقيق لمقولة النفرى: (إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة). وقد غدا يعرف بأنه «تأطير اصطلاحي لظاهرة اضطراد وتواتر الاشارات الأدبية» أو أنه «ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تتداخل وتتشابك ويعادل بعضها البعض». ومن تعاريف التناص أيضا أنه «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا»(٢).

وقد يكون التناص (التضمين المتطور) بصورة سافرة، أو بالتلميح والإشارة، أو بالاستيعاب والتمثل لخصائص نص أدبي سابق في نص أدبي لاحق. وعلى ذلك فإن ثمة علاقة دلالية تسمى أحيانا علاقة حوارية بين التعبير الأصلي وبين التعبير الوافد، وذلك ضمن دائرة التواصل اللفظي. وفي حين يرى بعض علماء البنيوية أن التناص يشمل تأثير النصوص الأدبية في بعضها البعض، ينفي الآخرون ذلك، ويرون أنه لا صلة للتناص بقضايا تأثير مبدع في مبدع آخر أو باشتراك أعمال أدبية مختلفة في أصل واحد. وعلى الرغم من صعوبة هذه المصطلحات وتلك التعاريف وشروحها المترجمة بالنسبة لغير المتخصصين، فإنها تصلح للتطبيق على الشعر العربي ولا سيما الحديث نظرا لما يتميز به من ثراء وعمق في الرؤية وفي التعبير بما يطاول قامة الشعر الانجليزي أو الفرنسي الذي هدى باحثيه إلى ابتداع نظرياتهم في التناص الذي يلبي حاجة الشاعر إلى إنجاز عمل فني تصدق عليه كلمة الإبداع بما تعنيه من تجاوز لدائرة التقليد، ويقوم بدور مؤثر في وصول حالة التوهج الشعري إلى ذروتها، فالشاعر يلجأ إلى التضمين الشعوري أو غير الشعوري لتذكير المتلقي بآثار أدبية ماضية، ولإدارة حوار معها على سبيل التضاد أو التوازي، مدفئا بذلك حلمه، ومشيدا جسرا للتواصل الحميم.

أما ذلك التضمين الذي يطفىء وهج التجربة الفنية بكثرة الإحالات الثقافية المعقدة والمقحمة على النص فهو يؤدي إلى ضعف استجابة المتلقي بل نفوره، وهو أشبه بالألاعيب البهلوانية التي يقصد بها التفنن والتمويه أو اللآلىء الزائفة والشكلانية التي تفسد جوهر الشعر.

نص العتيبي بين التضمين والإسقاط:

إذا ألقينا نظرة فاحصة في ديوان (مزار الحلم) للدكتور عبدالله العتيبي في ضوء ما أجملناه من مفهوم التضمين وأبعاد التناص وجدنا أنه كثيرا ما يستعمل هذه التقنية، انطلاقا من إيمانه بالحضارة العربية الإسلامية، وولعه بتراثها واطلاعه على جذور هذا التراث وروافده، ووعيه به وعيا يجعله حاضرا في شعره. والملاحظ في هذا الاستعمال أن التضمين عنده يغلب على التناص، مما يرجع إلى إيثار الشاعر القالب العمودي للقصيدة على القالب الحر (٣). إذ يتيسر في النمط الأول اقتباس شطر أو بيت شعر أو أي نص آخر من نفس الوزن، في حين يصعب إن لم يكن يستحيل إدخال نص غير موزون، فكأنه عضو غريب يلفظه الجسم مالم يعمد الشاعر إلى تعديل بنية هذا النص لإخضاعه لوزنه، وهذا على عكس النمط الشعري المتحرر، إذ يقبل

مختلف النصوص القولية على علاتها وهي تلك التي يطلق عليها البنيويون مصطلح الملفوظات.

كما ترجع غلبة التضمين على التناص في شعر العتيبي إلى بساطة هذا الشعر، بمعنى وضوح معانيه ومراميه وبعده عن التعقيد اللفظي والمعنوي.

ويتخذ التضمين عنده عدة أشكال تتدرج من اقتباس المثل العربي السائر بقصد تأصيل الفكرة أو الخاطرة، أو بقصد توشية النص وإضفاء مسحة جمالية تراثية على صياغته وبلورة هذه الصياغة، إلى تعميق الرؤيا الشعرية، والتعبير عن قوة الانفعال إزاء حدث معاصر بما يقابله في موروثنا من مواقف وأحداث، وما يعنيه ذلك - بعبارة أخرى - من المزج بين الماضي وبين الحاضر الراهن والمستقبل المتوقع أحيانا مزجا يثير المتلقي، ويدفعه إلى المقارنة بين الوقائع المتشابهة في أزمنة مختلفة، وهو ما يسمى بإسقاط القديم على الجديد.

والملاحظة الثالثة في هذا الشأن هي أن التضمين عند الشاعر قد يقف عند حدود اللغة الاتصالية العادية التي لا هدف لها سوى الإبلاغ (٤)، أو يتخطى هذه الحدود، فيسهم في خلق لغة أدبية تخرج عن المألوف، وهي اللغة المجازية الثرية بالجماليات وقوة الأثر في نفس المتلقي.

وفي هذا المنظور يمكن التمييز بسهولة بين التضمينات المختلفة المستويات ودلالات توظيف التراث في ديوان (مزار الحلم)، يهدف بها الشاعر إلى تجميل الجملة الشعرية وإجلاء المعنى. وهو يستخدمها أحيانا بعد تعديل طفيف في نصها التراثي المعروف، أو تعديل كبير في أحيان أخرى. ونجده في كلتا الحالتين لا يرمز، وإنما يفصح، إذ يتخذ الاقتباس أداة تعينه على هذا الإفصاح. ويصبح المثل العربي هنا مجرد تضمين لتركيب بياني بديع هو أشبه بحلية في النسيج اللغوي لنص الشاعر.

وأبسط صور هذا التضمين ما يقترب من التأثر، وهو أن ينسج الشاعر عبارة على غرار أخرى تراثية، ومثال ذلك أن يحتذي صيغة البيت القديم الآتي من طريق استعمال اللفظ أو التركيب المماثل في الصيغة والمختلف في المعنى:

الأبيضان أبردا عظامي:
الماء والملح بلا إدام

فيقول:

من نام في دعة والدهر مرتحل
ثوى به الأسودان: التيه والخور(٥)

انعكاس الماضي على مرآة الحاضر

نلتقي بتضمين آخر في قصيدة (غابة الملح) وهو بيت الختام:

إنه الوهم يا حداة المطايا
ليس في الركب أحمدٌ يا سُراقة (٦).

إذ يوظف الواقعة التاريخية المعروفة في السيرة النبوية والخاصة باقتفاء الفارس الجاهلي سراقة أثر الرسول عليه السلام في طريق هجرته من مكة إلى المدينة، وسوخ قوائم جواد سراقة في الرمال وهو على قاب أقواس من تحقيق مرماه الدنيء، للدلالة على التيه والضلال، مما يدخل في باب انعكاس حدث ماض على مرآة حاضر.

ويضمن العتيبي قصيدته (من تداعيات أبي بصير الأعشى) (٧) هذا البيت المأثور لصناجة العرب من قصيدة عن حرب ذي قار، ويتخذ مطلعا لقصيدته:

(كانت وصاة وحاجات لنا كفف
لو أن صحبك إذ ناديتهم وقفوا)

ويتابع شاعرنا إنشاده تنويعا على لحن الأعشى، فتأتي أبياته تواصلا متآلفا أو متداعيا كما جاء في العنوان — مع ذلك اللحن رغم اختلاف الموضوع بين الشاعرين. ويدلنا هذا التواصل على

تمثل الشاعر لتراثنا الشعري، واستشفاف النص القديم، والتحليق في مداره، واستلهامه شحنته الوجدانية التي مازالت متوهجة على مدى العصور في نفوسنا نحن عشاق فن العربية الأول، فكأنه الرماد الحي الذي يبقى خابيا حتى يبعث فيه الحرارة شاعر صناع متقن للعزف القديم الجديد على وتر رخيم.

فالشاعر ينتقل من «خاص» القبائل قبل الإسلام إلى «عام» الهموم العربية في المرحلة الراهنة، ويُسقط معركة ذي قار على معركة القادسية التي خاضتها العراق بعد العدوان الإيراني فيما يرى الشاعر، وكان اختياره هذه المعركة مقصودا، ذلك أن ذا قار موقع قريب من الكوفة(٨)، وقد انتصر فيه العرب على الفرس. ولا يقف شاعرنا في التضمين عند بيت المطلع، بل يبدأ البيتين الثاني والرابع بنفس مقولة الأعشى (لو أن صحبك) في تصعيد للنغم وتنمية للمعنى ثم يقتبس مرة أخرى المصراع الثاني لبيت أبي بصير، فيضعه في نفس الموقع.

في مطلع المقطع الثاني:

كاد الزمان على أبوابنا يقف
(لو أن صحبك إذ ناديتهم وقفوا)

موظفا بذلك شطرا قديما في أداء معنى جديد أراده الشاعر وهو يعلن عن عتبه على الدول العربية شقائق العراق لأنها لم تظاهره بجندها وإن دعمته بالمال والسلاح، ولو أنها لبّت حين ناداها «واعرباه» لوقف الزمن منها موقف إكبار وإعظام، ولكتب لها بذلك تاريخ مجد طريف بعد مجد تليد موغل في القدم وحضور راهن شاحب كالعدم.

ومن ذلك يبدو أن التضمين هنا تناص بمعنى الكلمة، لأن الشاعر اقتبس نصا موازيا لنصه وقابل بينهما، فقدم رحيقا جديدا في كأس قديمة، ولم يكن الاقتباس مجرد تكأة يستند إليها. لقد توحد الجذر في القصيدتين واختلفت منها الأغصان والأزهار. وهذا التناص يحقق إحدى الوظائف الجديدة التي يقوم بها وهي الرمز، فالمناداة أصبحت رمزا للاستنجاد، ووقوف الصحب غدا رمزا للتقاعس عن الإغاثة.

ومن ثم تستر الحاضر الذي عبر عنه العتيبي بالماضي الذي عبر عنه الأعشى والذي كان حاضرا في زمنه، أي أصبح الماضي قناعا ـ إذا استخدمنا لغة المسرح ـ على وجه الحاضر، بمعنى أن يوم ذي قار قناع لمعركة العراق. لقد اختلفت الظروف التاريخية وتوحد الموضوع بالنظر إلى أن خصم اليوم هو خصم الأمس، كما توحدت نتيجة الحرب في الماضي والحاضر بانتصار العرب. وكذلك حقق التناص عدة مستويات على خلاف التضمين الذي يحقق مستوى واحدا، حاملا بذلك عديدا من الأفكار العصرية. فإذا كان للنص القديم المقتبس دلالة واحدة في قصيدة الأعشى، فقد أصبح له جملة دلالات في قصيدة العتيبي.

وما نلبث أن نجد في الجزء أو المقطع الثاني من القصيدة بيتا آخر من قصيدة أبي بصير نفسها يعمق المعنى الذي أشرنا إليه أي التقاعس عن نصرة الشقيق وهو قوله:

لو أن كُل معدّ كان شاعرنا
في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرف

إن معدّ عند شاعرنا القديم هو الجد الذي تفرعت منه معظم القبائل العربية، أما عند شاعرنا المعاصر فهو رمز للعرب المعاصرين إخوة العراقيين قبل أن يرتكب صدام جريمة غزو الكويت، ودلالة على وحدة الانتماء وصلة الرحم التي تقتضي المبادرة إلى نصرة الأخ المعتدي عليه. لقد أطلق العراق حينئذ على حربه العادلة المنتصرة ـ لدى الشاعر ـ اسم القادسية تيمنا بالمعركة المشهورة التي جرت في عهد عمر بن الخطاب واستأصلت شأفة الفرس، وأصبحت القادسية رمزا لتلك الحرب، فاستخدمه كثير من الشعراء.

ولعل العتيبي أن يكون أول شاعر رمز لها بيوم

ذي قار لما له من دلالة على مجد العروبة منذ الأزمان السحيقة، هذا المجد الذي توجه الإسلام في القادسية حين قاده دين الحق وصحح مسيرته على الدرب تحت راية النص أو الشهادة. ويقوم هذا التناص دليلا آخر على عمق إيمان شاعرنا بالعروبة حتى قبل الإسلام. فلقد نظر إليها في ضوء معطياتها الإيجابية، وغض النظر عن المساوىء التي جاء الإسلام للقضاء عليها، ولا يخفى أنه كان للعرب قبل الإسلام مظاهر حضارية إنسانية رغم وثنيتهم، مما يتجلى في مناقب الفرسان التي تغنى بها الشعراء، كما أن في إحياء الشاعر لهذه المظاهر واستحياء شخصياتها ووقائعها ما يشيع نفسا ملحميا في قصيدته.

ويفاجئنا عبدالله العتيبي بتضمينه قصيدته شطرا للنابغة الذبياني عدّل في صيغته قليلا، وجاء في موضعه، وهو صدر البيت الآتي:

إن الفرات إذا غاشت غواربه
فألف أرض من الطوفان ترتجف

وإضافة إلى ما تقدم من القدرة على توظيف التضمين أو التناص، فإن قصيدة (من تداعيات أبي بصير الأعشى) ترد الاعتبار إلى القصيدة الكلاسيكية التي يكتبها بعض الشعراء الآن، بما اتسمت به من صدق عاطفة الشاعر وقدرته على الصياغة ووفائها بغرضه، وهو التحفيز على الدفاع عن الشرف العربي مصداقا لقول المتنبي المشهور:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى يراق على جوانبه الدم

هذا وقد نجح الشاعر أيضا في تفجير الطاقة الكامنة في فعل (وقف) بتشكيل عدة صور منه لكل مدلولها الخاص، وقد استخدمه في حالة الحركة لإحالة السكون اللفظي المعلّب في قواميس اللغة. كما نسبه إلى عدة ضمائر لا ضمير الغائبين وحده كما فعل الأعشى، إذ تمنى لو أن أصحابه وقفوا فيوصيهم ويبثهم مواجده، وهي وقفة تعد امتدادا للوقوف على الاطلال. أما عند شاعرنا. فالوقوف بمعنى مناصرة ذوي الرحم واتخاذ موقف المحارب معهم، ثم يستعمل شاعرنا الفعل (وقف) في صيغة المضارع، وينسبه إلى الزمن، وذلك في الشطر الأول من مطلع الجزء الثاني للقصيدة وهو (كاد الزمان على أبوابنا يقف). ومعنى الوقوف هنا مختلف كما سبق أن نوهنا، وأخيرا يستعمل هذا الفعل في صيغة المضارع أيضا مسندا إلى الشموس ليعني به وقفة الإجلال لبغداد بوابة الشرق الزاهرة ومنارة الأمجاد عبر العصور:

حين اشرأبت بنا بغداد شامخة
تعانق الشمس لما اشتدت السُدف
شادت على الشرق بابا من تشوقها
كل الشموس على أعتابه تقف

وتمتاز بعض الأبيات بجدة المعاني والصور مثل البيتين الثاني والثالث:

لو أن صحبك قد هزّوا مواجعهم
وكلما عصفت ريح بهم عصفوا
وحالفوا كل ليل رغم ظلمته
إذا تبدى لهم من صبحه صلف

ولا يعيب القصيدة إلا اعتساف قافيتين فيها، وهو عيب قلما يسلم منه معظم الشعر العمودي بسبب الالتزام بوحدة القافية والرويّ، فما يلبث الشاعر أن يُرى وقد نضب معين القوافي عنده، والقصيدة لمّا تكتمل، فيبحث عن قافية من هنا أو أخرى من هناك، تكون قلقة في موضعها. ونعني بذلك قافتي البيتين الآتيين، وقد أدى نبوهما إلى خفوت المعنى واهتزاز الصورة:

أو أن كل معد أينعت غضبا
بسيف بغداد آن البغي يعتسف
إني لأبصر في بغداد ألوية
تخضر شوقا لها فرسان من سلفوا

التناص في قصيدة (بين يدي أبي العلاء)

نبلغ أخيرا قصيدة (بين يدي أبي العلاء) التي قطع فيها شاعرنا شوطا آخر في تحديث القصيدة التقليدية باستعمال التقنيات الفنية التي جاء بها الشعر الجديد. وهي معزوفة شجية كتبت في صيغة خطاب شعري إلى حكيم المعرة، وأودعها العتيبي روحا بكائية تندب الماضي وتشجب عصرنا الموصوم بالرداءة، وتحن إلى عودة الزمن المفقود، ولا تستشرف الأفق الموعود من شدة القتام، وذلك في نبرة تجمع بين التفجع وبين السخرية المريرة التي شحذ فيها العتيبي سلاح قدرته على التقاط عناصر الهجاء بمفهومه الحديث الذي يقترب من التقنية المسرحية، باللعب على أوتار النقائض.

وكأننا إزاء مشهد لشخوص كانت سوية ثم شاهت فمُسخت وتقافزت (كالبهلوانات) أو (الأراجوزات) تخب في أسمالها ومزقها الملونة لتثير فينا ضحكا كالبكا من شر البلية، يشير بذلك الشاعر إلى تبدّل الزمن، وانهيار عالم من الأقزام المهرجين الذين أطفأوا الحلم الجميل، وحطموا مصابيح العرس البهيج الذي عشناه في عهد كان، ثم تبدد كأنه سحابة صيف أو خلسة مختلس أو أوهام طيف.

فالقصيدة تتسم بمذاقها الخاص لما تشعه من عبق للماضي يختلف عما عهدناه في النماذج الشعرية التي أوردناها سلفا، لأنه هنا من نضح المرارة الهجائية وجداول الملح التي كانت رحيقا عذبا سائغا للشاربين. وهي تشترك مع هذه النماذج فيما تنسجه من حبل مجدول من ثنائية الماضي والحاضر، ولكنها تنفرد دونها بالجمع بين مذهبين هما الواقعية والرمزية، وبين قدرتين هما استحضار شخوص متوهجة من عصرها الذهبي، وأخرى قميئة تستفزنا بأسمالها البالية وأصباغها المموّهة الكالحة من عصرنا الرجيم وكأننا في القصيدة بين مشهدين مثيرين يعبران عن تحولات التاريخ: جنة غفران (المعري) وجحيم (دانتي). فالشاعر يرصد الحاضر وعينه على الماضي، أو يعاين الماضي وهو يتأمل الحاضر.

والتناص يغلف لوحة القصيدة حينا ويتخلل حناياها حيناً آخر. فهو في أبسط تجلّياته تضمين لكلمة أو جملة أصبحت من مأثورات أبي العلاء في قصيدته الخالدة التي رثى بها فقيها حنفيا وتناقلتها الأجيال الأدبية، وغدت من ألمع صفحات ديوان الشعر العربي. فالمعري يقول:

غير مجد في ملتي واعتقادي
نوحُ باك ولا ترنم شاد
أبكت تلكم الحمامة أم غنت
على فرع غصنها المياد
تعب كلها الحياة فما أعجب
إلا من راغب في ازدياد
إن حزنا في ساعة الموت
أضعاف سرور في ساعة الميلاد

إذ يتخذ شاعرنا من كلمتي (غير مجد) اللتين استهل بهما فيلسوف المعرة قصيدته «ثيمة» أساسية في قصيدته، بمعنى أنه يجعلها محورا لها تدور حوله، لتعبيرها عن حالته الشعورية والفكرية، وهي حالة الإحباط الذي يبلغ حافة العدمية، ثم يغترف من بئرها السحيق، بعد أن هانت العروبة في عيون أهلها، وتناثر عقدها النظيم بأيديهم الواهنة، فغدت حباته أثرا بعد عين وشبحا مطرقا كئيبا بعد تجل نوراني مهيب.

ويتبين هذا التناص في المطلع، حيث يستعمل كلمة ويجدي في سياق البيت للدلالة على عدم الجدوى إذ يقول:

كل شيء يا شيخ أصبح يجدي
ما عدا العوم في بحار التحدي

فمادام جوهر الحياة، وهو مواجهة التحديات غير مجد، ويعني الشاعر بذلك انتفاء التحدي، فالكل خواء وباطل الأباطيل. ولكن

نهاية البيت الثاني تضمين صريح مباشر بإيراد نص المعري (غير مجد):

أجدبت ريحنا فكل شراع
يعشق الريح، عشقه غير مجد

ويلاحظ هنا استخدام الشاعر لأسلوب التراسل بين الكلمات، إذ خلع على الريح وصفا هو من شأن الأرض، وتوظيفه الريح للدلالة على معنى خور الهمة، فقد صورها عقيما لا تملأ الشراع فتدفعه إلى الإبحار، ومن ثم غدا عشق الشراع للريح، وهي لا تحركه، عشقا عبثيا محكوما عليه بالغناء لأنه من جانب واحد. ومن مفردات البحر يستطرد الشاعر في نسج صور جزئية يشكل منها الصورة الكلية الدالة على التمزق المقصود به تشتت العرب وما يتبعه من اللاجدوى:

أنست ريحنا لدفء المرافيء
واستقر الشراع أسمال بُرد
صلبت كالظنون سمر الصواري
وانطوى شوقها لمخضر وعد

فليست العلة في التراخي والقعود عن طلب العلا، وفي الانغماس في حمأة الملذات الفانية التي تنخر في عروق الإرادة، ولكنها في نضوب معين الأمل وعدم التطلع بثقة واقتدار إلى الآتي من طريق الإيمان بالقدرة على تغيير الواقع ذي الوجه القبيح. لقد تجمد الزمن وصار مقعدا وحين تلبد الإحساس، فليس غير اللحظة الحاضرة الخامدة، وإن لبست رداء الحياة. فالصواري السمر التي حملت علم الشيوخ العربي المنتصر بالأمس البعيد مازالت قائمة منصوبة، ولكنها غير مرفوعة في كبرياء، لأنها تحولت إلى صلبان ترمز للموت، أو أنها هي المصلوبة مثل أحلامنا المجهضة. فالصواري ـ أو الأعلام ـ والأحلام قرينان رهينان للصلب، وتلك من أبدع صور القصيدة.

ثم يتابع الشاعر موكب الصور التي ركبها للدلالة على ما آلت إليه الحال في مرحلة التراجع التاريخي العربي، فالفلك لم يعد صنو الفلك، بل إنه لا فلك الآن مادام لا قمر ولا كواكب هادية، وكأن النجوم قد هاجرت من أفقنا مغاضبة إلى أفق آخر، بل هي لم تهاجر وإنما هوت إلى حافة لحد نحن الذين حفرناه لها. هكذا يقول الشاعر مخاطبا المعري رمز الحكمة وأحد الشهب التي أضاءت سماء العقل العربي الذي شاد واحدة من أعظم الحضارات أسهمت في الأخذ بيد الإنسان إلى الأمام كي يتجاوز أسوار الظلمات التي كانت تسد الدروب والآفاق في بصيرته وأمام عينيه:

يا حكيم الزمان هذا زمان
ظاهريّ العلا، سحيق التردي
بدّلت أفْقَها النجوم وباتت
ساهرات على شفا كل لحد
يا صديق الضياء، هذي نجوم
نورها ـ يا إمام ـ ما عاد يهدي

قناع الشاعر على وجه المعري

وتتداعى نداءات الشاعر لأبي العلاء، وهو يبثُّه همه ويشكو له هوان قومه على الناس، وقلة حيلته في إيقاظهم، ولكن الرائد القديم لا يجيب، كأنه يعلن بالصمت احتجاجه على ما يجري بيننا، أو كأنما النطق لا يجدي وهو صاحب مبدأ اللاجدوى في داليته.

والواقع الشعري للقصيدة وسياقها يدلان على أن العتيبي قد اتخذ من أبي العلاء قناعا له. فنحن لا نرى في هذه القصيدة من الملامح المميزة للشاعر الكبير إلا نعتا عاما هو الحكيم تارة والإمام تارة أخرى، وملمحا نفسيا وذهنيا واحدا هو التشاؤم الفلسفي، بالإضافة إلى الدلالة العامة على العبقرية العربية التي تمثلت فيه. وقد اكتفى العتيبي بانتقاء هذا النعت، وذلك

الملمح من بين أبعاد كثيرة لشخصية المعري وقدراته الأدبية التي تجلت في (لزومياته) وفي (رسالة الغفران) وغيرهما من أعماله الثرة الثرية. ولا يؤخذ هذا على شاعرنا الراحل، فحسبه أن يوظف من تلك السمات والأعمال ومن مواقف أبي العلاء ما ينهض بغايته، وهي التحسر على العصر العربي في الآونة الحاضرة. وقد شدّ بذلك الخيط الملائم لمضمون القصيدة من بين خيوط كثيرة جدلت منها تلك الأعمال.

وفي القصيدة أيضا إشارات إلى ما يتصف به الزمن العربي من الزيف، بادعاء الوصول إلى العلا الرامز إلى القيمة الحضارية، على حين لا نصيب لنا منه إلا القشور مما يدل على قصور الرؤيا، فالمعالي التي يُفترض أننا من أهلها برق خلب وزبد يذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس ويمكث في الأرض فينقصنا، ونحن لا نملك في الحقيقة إلا غابة الملح كما عبر الشاعر في قصيدة له بهذا العنوان. والشاعر يجدد هذا المعنى ويزيد أبعاده حين ينعت المعري بأنه صديق الضياء بمعنى أنه ذو بصيرة وإن كان فاقد البصر، وبمعنى آخر هو أنه قاهر ظلام الجهالة الذي عاد إلينا مرة أخرى، منيخا بكلكله على صدورنا وأذهاننا وأرواحنا، فغدونا مبصرين ظاهراً لا حقيقة.

علاقة التضاد والتناص اللفظي الموسيقي

ويقيم الدكتور عبدالله العتيبي علاقة تضاد بين التردي السحيق وبين سموق النجوم في الأعالي، ولكنه يبدل الاستعارة. فالنجوم وهي رمز الرفعة والتنوير قد باتت عيونا كليلة وإن سهرت ترعى الأرض والسماء. واستحدث الشاعر تناصا لفظيا موسيقيا بين يهدي ويجدي إذا جاز أن نخلع هذا المصطلح على الجناس الكامل أو الناقص إذا كان الشاعر قد استعار إحدى الكلمتين من غيره وهذه الكلمة هي (يجدي)، والقدرة على صياغة مثل هذه الكلمات ذات الجرس الأليف من سماته الظاهرة في الديوان.

ولا نذهب إلى أن ضرورة القافية هي التي استدعت استعمال هاتين الكلمتين، ومثلهما لحد ومهد، لأن هذا الاستعمال أقرب إلى أن يكون استقاء من نبع المعري، ومن ثم نراه من قبيل التناص، مع تغيير في بنية النص.

فالمعري يستعمل في قصيدته التضاد والصراع بين النقيضين، مغلبا النقيض المتخلف المتمثل في اللحد أو الموت على النقيض النامي المتمثل في المهد الذي رمز له المعري في آخر قصيدته بالميلاد. ومن هنا كان توظيف شاعرنا للألفاظ السابقة التي تعد مفاتيح تكشف عن محتوى قصيدة أبي العلاء وهو عبثية الحياة ورحلة المتاه فيها، كما وصفها العتيبي في نفس هذه القصيدة موضوع البحث، ومراجعة مطلع قصيدة المعري وخواتيمها تبين ذلك بجلاء.

والتناص في قصيدة (بين يدي أبي العلاء) لفظي ومعنوي أيضا، ينتقل شاعرنا من أحدهما إلى الآخر. ونقصد بالمعنوي التأثر بالروح وأسلوب الأداء دون تضمين ملفوظات النص. ذلك أن روح المعري ترفرف على القصيدة، وصوته يتردد في غضونها كرجع ناي من بعيد، لأنه أصبح من مكونات الشاعر الحديث، لا سيما حين تهزه مأساة الضياع وينبهم في عينيه طريق الهدى، فيقول تنويعا على لحن المعرى:

في اعتلال الزمان، تأتي الليالي
مثقلات بكل حمقاء تردي
في اعتلال الزمان، تفضي دروب
لدروب جميعها لا تؤدي
عبثا يا إمام، خُلّبُ برق
رحلة التيه بين لحد ومهد
من جراح الزمان نحن أتينا
بوجوه شدت على غير ود
أدلج الباحثون عن درة الفجر
وبتنا نرعى الدجى دون مَدِّ

باهت ظلنا على الأرض نهمي
كدموع تسحّ من غير خد
بأسنا بيننا شديدٌ ولكن
نتهاوى إذا سما كل بند
أنكرت وجهنا الحياة فعدنا
مسرجين الخطا لسالف عهد

ولئن كانت الكلمتان اللتان خُتم بهما البيتان الرابع والخامس قد اقتضتهما ضَرورة التقفية، فشذّتا إلى حد ما عن السياق، وابتعدتا بالقارىء عن أفق القصيدة ونوعية الصورة الكلية، فلقد عوضنا الشاعر عن هذا القلق في القافية بحرارة الإحساس في هذا المقطع وبالصورة الأخاذة التي رسمها في البيت السادس، للدلالة على فقد الهوية والروح، وتهاوي الجسد العربي شظايا بين الأمم. ولولا خفوت عبارة (إذا سما كل بند)، وهو ما نشأ عن نبوّ القافية أيضا، لجاء البيت قويا في دلالته على إحدى الآفات العربية في عصور التردي: قهر السلطة للرعية وخنوع منها للعدو، وهي آفة بشرية قديمة عبر أبو العلاء عن شطرها الأول بقوله الذي لا يُنسى:

مُلّ المقام فكم أعاشر أمة
أمرت بغير صلاحها أمراؤها
ظلموا الرعية واستجازوا كيدها
وعدوا مصالحها وهم أجراؤها

ولعل العتيبي أن يكون من أوائل شعراء الكويت الذين جاهدوا بهذه العلة التي تقف وراء مأساتنا، والتي تشكل إحدى همومه الملحة، هو والشاعرين الكبيرين أحمد مشاري العدواني وخليفة الوقيان، وهي الجذوة التي تشعل وجدانه الشعري، ومن أسرار ما يلحظه المتلقي لشعره من قوة الانفعال، أو تصرح به أحيانا.

ويعود الشاعر إلى توظيف مفردة أخرى من قاموس حياة المعري هي (المحبسان)، إذ كان الشاعر الخالد رهين المحبسين: عاهته البصرية وبيته، وإن كان قد ضم إليهما محبسا ثالثا، وذلك في قوله:

أراني في الثلاثة من سجوني
فلا تسأل عن الخبر النبيث
لفقدي ناظري ولزوم بيتي
وكون الروح في الجسم الخبيث

يقول العتيبي:

كبر المحبسان فالدرب أعمى
قيّدتنا صروفه أيّ قيد
حكمة العصر أعينٌ في الحنايا
موغلات وراء نبض التصدي

والجمع بين الدرب الأعمى والعيون التي تبصر الحنايا وتتوغل فيها آية في بلاغة التعبير عن وقع الأحداث في الصراع في نفس الشاعر وحلمه بصحوة قومية تذلل الطريق الوعر وتحرر من المركب الصعب.

ثم يكرر البيت الخامس من القصيدة:

يا حكيم الزمان، هذا زمان
ظاهريّ العلا، سحيق التردي

تمهيدا للجزء الثاني الذي بلغ ذروة فنية، إذ أبدع فيه الشاعر لوحة يمكن أن نسميها كائنات الكوميدية السوداء، إذ عبرت عن اختلال القيم وفوضى المعايير وزيف العصر بصور كاريكاتورية أو سيريالية لشخصيات تراثية كنا ومازلنا نباهي بها، فلقد مسخت في عصرنا الذي اختفى فيه الحق، وضاع العالم النقي، وتوارى الشاعر ا لحق، في حين ظهر الباطل واعتلى الجاهل وذاع صيت الشويعر الذي قال فيه المتنبي:

أفي كل يوم أُبتلى بشويعر
ضعيف يقاويني قصير يطاول!!

ومن ثم أُلبس كل ماجد ثوب الخامل، وخُلعت عليه أقبح النعوت، وفرّ منه أبناء هـذا الزمان فرار السليم من الأجرب، ذلك هو مدلول القصيدة، وتلك هي دوالها:

مذ رأينا (الحلاج) في سوق يافا
بائعا للوجوه من كل عهد:
لجميع الأحوال إن شئت عندي
وجه شيخ تريد؟ أم وجه قرد؟
ومضى (عروةٌ) يبيع الصعاليك
ليرضي بها هوى كل وغد
و (أبوذرّ) يا إمامُ رأوه
يوم حرب الثغور سمسار نقد
مذ رأينا (لبيدَ) و (المتنبي)
يعرضان الأزياء في قصر عبد
في اعتلال الزمان تأتي الليالي
مثقلات بكل حمقاء تردي
مذ رأينا (المجنون) يرهن ليلى
فدية كي يعود يوما لنجد
أمس في السوق قد رأيتك تمشي
عارضا في الخفاء أسمال مجد
لا تسل يا إمامُ عن سر هذا
فاعتلال الزمان يا شيخ يعدي
كل شيء يا شيخنا بات يجدي
ما عدا العوم في بحار التحدي

هكذا جاءت نهايات القصيدة تطويرا حداثيا للبدايات من طريق الاستعانة بالتقنية المسرحية التي حولت السمة السكونّية إلى سمة الحركية، فكأننا نشهد عرضا احتفاليا يقوم على التنكر والتهكم. وقد تمكن الشاعر من توظيف التناص غير الملفوظ أو ما يسمى بالتأثر بنصوص أو أعمال أخرى مثل الأعمال المسرحية، حين استخدم أسلوب هذه الأعمال، مقربا بذلك من مسافة الفرقة بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة، وواضعا قدما راسخة على مسيرة تطوره الفني وتجديده للنسق التقليدي في الشعر.

ولا شك أن تمثله للتراث الأدبي العربي ووعيه بإمكانات هذا التراث غير المحدودة قد لعبا دورا كبيرا في الارتفاع بمستوى القصيدة حتى غدت درة فريدة في عقد ديوان (مزار الحلم). وهذا التوفيق الذي أحرزه الشاعر يغفر له ما يشوب قصيدته من هفوات قليلة مثل استقلالية بعض الأبيات في القسم الأول بمعنى خروجها عن الوحدة العضوية، وما ينجم عن ذلك من عدم تنمية الخيط الدرامي، وهو ما تجنبه في القسم الثاني المتميز والذي انتهى بتزويد مطلع القصيدة، وهي تقنية من ابتداعات الشعر الحديث وظفها الشاعر في قصيدة عمودية، جامعا بذلك بين حسنين هما الاحتفاظ بروح القصيدة القديمة وموسيقاها، والإفادة من آفاق الحداثة الفنية والجمالية التي أتاحتها القصيدة الجديدة.

الهوامش:

١) مصطلح عقد العارية تعبير قانوني رأينا استخدامه في النقد والدراسة الأدبية للإيضاح بالنظر إلى دقته ووفائه بمعنى التضمين الذي نعالجه في هذه الدراسة.

٢) لمزيد من التفاصيل اقرأ باقر جاسم محمد، مجلة الآداب، العدد ٧ ـ ٩ سنة ١٩٩٠.

٣) يبلغ عدد قصائد الديوان ٢٦ قصيدة كلها من الشعر العمودي ذي القافية الواحدة أو من المقطوعات ذات الوزن الواحد مع تعدد القافية، وذلك باستثناء أربع قصائد من شعر التفعيلة (الشعر الحر).

٤) باقر جاسم محمد، المرجع السابق.

٥) الديوان، قصيدة (صنعاء) ص ٣٨.

٦) قصيدة (إشارة مهمة) وهي من وحي القدس المضيعة، ص ٥٤.

٧) هو الشاعر الجاهلي ميمون بن قيس الملقب بالأعشى لضعف بصره، كما يكنى بأبي بصير إعجابا بقوة بصيرته، القصيدة ص ١٠٥.

٨) يقع ذو قار بين الكوفة وبين واسط، وهو ماء لبكر بن وائل تواقع قربه عرب وائل مع الفرس، وكان النصر فيه للعرب أوائل القرن السابع الميلادي قبيل البعثة النبوية.

مصر
الثقافة_ لأبو حديد
العدد رقم 8
10 سبتمبر 1963

التعبيرية والشعر العربى

د. محمد غنيمى هلال

لا نعرض هنا لظواهر تجدد الشعر الغنائى فى الوزن ، فلعل هذا المظهر أهون شىء فى التجديد ، اذا اعتددنا بالقصائد القليلة الناجحة فى كل من القالبين فى شعرنا المعاصر . وانما نعرض هنا لظاهرة التجديد فى جوهر القصيدة العربية ، لتأثرها بالمذاهب الفكرية ، والتيارات الفنية العالمية. وواضح أن القصائد الناجحة ذات الطابع العالى يعلو مستواها على القارىء العادى الذى لم يألف سوى شعرنا الموروث . ذلك أن هذه القصائد الجديدة حافلة بالاشارات الاسطورية ذات الدلالات اللاشعورية . ومبناها كذلك على نزعات انسانية تستشف من ثنايا قواعد فنية استخلصها علم الجمال الحديث من العلوم النفسية فى أحدث ما وصلت اليه هذه العلوم من نتائج .

ولعل صعوبة منال مثل هذه القصائد على سواد قراء العربية من أسباب أزمة الشعر العربى . وفى رأينا أن التبعة انما تقع بخاصة على عاتق النقاد . فهم وحدهم الذين يستطيعون متابعة نتاج الشعر وتهيئة الجمهور لاستقباله . وعندنا ان القصائد الجيدة ـ التى تغير من الشعور واللاشعور فى وسائل التصوير ـ تضيف جديدا طريفا الى تراثنا العربى وتجعله يثرى فى خصوبة ليساير الاتجاهات العالمية الحديثة . فاذا كانت هذه القصائد مع ذلك ذات نزعة انسانية ، فانها توفر للشعر العربى الحديث تأدية رسالته على وجه أكمل من شعر الملابسات والمناسبات ، مما قد يقع بالشعر فى هوة التصريح المباشر ، فيفقد روحه وأثره فى وقت معا .

ومن المذاهب الحديثة ما يسمى : المذهب التعبيرى ؛ وهو من المذاهب التى نشأت فى أوائل هذا القرن ، وازدهر فى ألمانيا حوالى عام ١٩١٠ ـ فسبق المذهب السيريالى فى نشأته . وعلى الرغم من تشابه المذهبين فى الافادة من وسائل الايحاء اللاشعورية ، فان المذهب التعبيرى بناء واضح الوجهة ، على النقيض من السيريالية . ذلك أنه أقام وجهته على نزعة انسانية توحى بها هذه الوسائل الفنية .

وفى هذه النزعة الانسانية كان المذهب صدى للأزمة التى اجتازتها ألمانيا ، فحاول أصحابه مقاومة المفاسد الوطنية ، والتعصب الأعمى ، وخطر اكراه الفرد بالقوانين التى ترضى غرور الطبقة البرجوازية المتحللة . فعنى هؤلاء بتصوير النزعات الفردية فى عالم الأثرة الطبقية وبالبحث عن وحدة نفسية ـ من وراء ذلك كله ـ تختلط فيها الاحاسيس بالفكر ، والوعى باللاوعى ، والاحلام بالحقيقة ، كى يقف الفرد على أخص خصائصه الباطنة ، لا فى سبيل ارضاء غرائزه الوحشية أو ميوله المتمردة ، بل ليزداد عمق احساسه بموقفه الانسانى الذى من شأنه أن يدفعه الى الخروج من ذات نفسه ، عن طريق الكشف عن موطن الداء . فبشاعة الفردية سبيل موت الفرد وموت الجماعة معا .

والصور اللاشعورية التى تثير عالم الباطن وظيفتها تصوير ازمة المدنية الحديثة جملة ، عن طريق تصوير الازمات النفسية التى يعانيها الفرد نتيجة للأزمة الانسانية العامة . وكان هذا المذهب أعمق المذاهب التى استنفدت طاقات التصوير اللاشعورى الفرويدى ، بعد أن عنيت أكثر المذاهب السابقة عليه باستنفاد طاقات التصوير فى عالم الوعى

والشعور . وهو فى الوقت نفسه مذهب غير سلبى وغير هــــدام . وهذا مايفرق بينـــــه وبين المذاهب السيريالية التى تلته وصاحبته ، ووضحت اتجاهاتها عقب الحرب العالمية الاولى .

ولا نقصـــــد الى الحديث عن المذهب التعبيرى فى المسرحيات ، فلذلك مجال آخر ، وانما نريد الاشارة الى وجهته فى الشعر الغنائى خاصــــــة ثم أثره فى الشعر العربى . وأبرز نزعة لهذا المذهب ترامت فى الدعوة الى بعث جـــديد ، عن طريق تجديد الادراك والدين . وقد ازدهرت هذه النزعة ، نزعة الدعوة الى البعث الجديد ، حوالى عام ١٩١٠ ، واستمرت حتى حوالى نهاية الربع الأول من هذا القرن . وفيها يعتمد الشعراء على اثارة الباطن العقائدى والنفى فى الحكايات الدينية ، وفى الاساطير ، كى توحى بمعان جديدة للعقائد ، فى سبيل مايسمى : البعث الجديد . وفى هذا التصوير ذى المظهر الدينى يتجاور ما فوق الطبيعة مع الطبيعة ، كما يتجاور الشـــعور مع اللاشعور ، وتمتزج الأحلام بعالم الحقيقة ، كمـــا يمتزج الواقع بما فوق الواقع .

ومن آباء هذا الاتجاه فى ألمانيا الشعراء : سورج ، وهايم ، وستادلر وتراكل . وفى مجموعة المختارات التى نشرت لهم من عام ١٩٢٠ الى عام ١٩٢٢ ، يتضح فيها هذا الاتجـــاه على نحو ما أشرنا اليه . ويكفى للدلالة على ذلك أن نذكر عنوانات هـــــذه المختارات ذات الاجزاء الثلاثة : « غروب الانسانية » و « بشارة الميلاد » ، أى ميلاد عيسى ، وليس ذلك سوى رمز أسطورى لميلاد الانسانية الجديد ؛ ثم : « الصعود » ، للايحاء بالتعالى المنشود للانســانية بعد أن تولد من جديد .

وعند هؤلاء أن الانسانية فى حالتها الراهنة تبدو محتضرة ، يعيش كل فرد فيها حيـــاة هى الموت ، قبره هذا الوجود كله . وأساس ذلك ما انطوى كل فرد عليه من أثرة أقامت ســـدا منيعـــا بينه وبين الأحياء ، ثم بينه وبين الحياة الحقيقية أو بينه وبين حقيقة ذاته . ولا بد من الايمان للخروج من حصار هذا الموت المؤذن بغروب الانسانية كلهـــا ، وهذا الايمان بالانسانية انما يتحقق فى النطاق القومى ، ثم فى النطاق العــــالمى . وأكثر هؤلاء متفائلون . يوقنون بالشروق القريب ، حيث تبعث الانسانية من جديد . ولكن هذا البعث ليس هينا ولا يسيرا . فلا بد أن تتشـــــقق أرحام الانسانية عن عناء كعناء الصلب . ويتوجس الناس من هذا البعث ، لانهم يخافون مواجهة التبعةفيه . وتدور كثير من القصائد حول تصوير هذه المعاناة الشاقة فى طريق البعث المنتظر عن قريب فى هذه الارض .

وعلى أن هذا المذهب قد اندثر ـ وبخاصـــة فى الشعر الغنائى ـ بعد الربع الاول من هذا القرن قد بقيت منه أثارات متفرقة فى الشــــعر العالمى بعد اندثاره ، شأنه فى ذلك شأن المذاهب الادبية الكبرى ، مما يدل على ما سبق أن نبهنا اليه كثيرا ، من أن هــــذه المذاهب تمتزج وتتعــــاون وتتوالد للاستجابة للحاجات الفنية والانســــانية على مر العصور . والخطر فىالوقوف عند حدودها على نحو عقائدى ، تجمد به وتتحكم . والخصوبةكل الخصوبة أن نجعل منها روافد تؤلف وعيا شاملا جميعا يتسق ومطالب العصر ، بل قد نجد للاتجاهات التى تتضح فى شكل مذهب بذورا أولى عند السابقين والمفكرين، كانت شتيتة متفرقة عن وعى أيضـــــا ، فينميها ويركزها الدعاة اللاحقون .

قارن مثلا ماسبق ان قلناه كله بهذه الابيــــات لبودلير ، من قصيدة له عنوانها : العدو «**ومن يدرى؟ فربما تجد هذه الزهور التى احلم بها فى هذه الارض** الجرداء مثل قبر ـ **العنصر الصوفى الذى يصـــوغ لها قوة الحقيقة** » .

ونعتقد أن ت . س . اليوت قد تأثر ـ فى مطلع قصـــيدته الخالدة : « الارض الخراب » ـ بهـــذا المذهب التعبيرى ، حين يصور خوف الناس من حياة جديدة على شعورهم بمطلع الربيع ، وهو الفصل الذى تنبعث فيه الطبيعة . ويتوجس فيه من ألفوا الدفء فى منازلهم فى الشـــتاء أن يواجهـوا بعث الطبيعة الجديد ، يرمز اليوت بذلك الى أن الناس يؤثرون حياة الخمول، ويفضلون أن يعيشوا منكورين غير ملحوظين ، على أن يخرجوا من قوقعة وجودهم الدفين لمواجهة حياة انسانية تناظر بعث الطبيعة فى الربيع ، يقول اليوت فى مطلع قصيدته : « **الارض الخراب** » :

« **ابريل اقسى الشهور ، يخرج**

الزنابق من الارض الميتة ، ويمزج

الذكرى بالأمل ، ويحرك •

بامطار الربيع الجذور الجامدة ،

والشتاء يحفظ لنا الدفء ، مغطيا

الارض بثلوجه المنسية ، ويغذى

عيشة هينة ، ببقايا الفروع الجافة » •

وظهرت كل صنوف هذا التأثير التعبيرى خصبة ناضجة أصيلة ، فى قصيدة للاستاذ خليل حاوى ، عنوانها : لعازر عام ١٩٦٢ ، نعرض هنا لتحليلها على حسب نصها المنشور فى مجلة الآداب البيروتية (يونية ١٩٦٢) •

ولعازر فى انجيل يوحنـــا أخو مريم ومارتا ، سالت أخته المسيح أن يبعثه بعد موته ، فبعث • وواضح من عنوان القصيدة نفسه ـ أن لعازر هنا ليس لعازر المسيح ، لانه لعازر عام ١٩٦٢ ـ

والقصيدة قسمان : الاول منها يصور لعازر فى قبره قبـــل بعثه ، وليس قبره سوى هذا الوجود كله ، قد خلا الا من بقايا أمل مطمور ، وهذه هى صورة القبر الذى فيه يعيش لعـــازر مع الناس ميت بين أموات ، فى انتظار بعث الانســـانية ، يصوره الشـــاعر على لسان لعازر ، يستطيب فيه حياة منكورة خاملة ، ألفها كغيره من سواد الناس ، لا يريد فراقها :

عمق الحفرة يا حفار ، عمقها

لقاع لا قرار

يرتمى خلف مدار الشمس

ليلا من رماد ،

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار

لا صدى يرشح من دوامة الحمى

ومن دولاب نار ••••

ثم ها هو ذا يتـوجس من البعث ، ويوجل أن يستجاب لدعاء عيسى بناء على سؤال أخته :

صلوات الحب يتلوها صديقى الناصرى

أترى تبعث ميتا ، حجرته شهوة الموت ؟

ترى هل تستطيع ؟

أترى تنفض عنى عتمات من ركام

الموت فى قبرى المنيع ؟

ولعازر هنـــا يخشى البعث ، لأنه سيواجه فيه تبعته ورسالته الانسانية الجديدة ، وهذا هو معنى البعث نفسه ، ولكن تصويره الموحى المثير للعـــالم الميتافيزيقى فى صلته بعالم النفس وعالم الطبيعة ، يضفى على التصوير قوة ايحائية فريدة ، فها هو ذا يصف معاناته البعث لو تحقق له :

رحمة موجوعة العن من حمى الربيع

صلوات الحب يتلوها صديقى الناصرى

والاشارة الى حمى الربيع ببعث الطبيعة يكسب الصـــورة قوة أخرى مبنية على مفارقة تصويرية تذكرنا ـ فى وضوح ـ بما سبق أن أشرنا اليه فى قصيدة اليوت •

ويرى لعازر أن عبء البعث ـ تجاه فساد الجماهير فى جحيم الوجـود ـ عبء ثقيـــل ، فيتوجس من مواجهته اياه :

« كيف يحيينى ليرضى خاطر

الاخت الحزينة

دون أن يمسح عن جفنى

حمى الرعب والرؤيا اللعينة :

لم يزل ماكان من قبل وكان

لم يزل ماكان : برق يتلوى

فوق رأسى ، اعوان ،

شارع يعبره الغول

وقطعان الكهوف المعتمة •••••

عتمة تنزف من وهج الثمار »

ثم تتضح هذه الرؤيا الايحـــائية فى صـــورة الجماهير :

« الجماهير التى يعلكها

دولاب نار ،

وتموت النار فى العتمة

والعتمة تنحل لنار »

وينتقل لعازر الى رجـاء تجميد الزمن باستدامة وجوده الحاضر ، اتقاء من دوار البعث ومعاناته :

أنبت الصخر ، ودعنا نحتمى

بالصخر من حمى الدوار ،

سمر اللحظة عمرا سرمديا

جمد الموج الذى يبصقنا فى جوف غول

ان تكن رب الفصول ٠

وبذلك يصور لعازر غول المفاسد المستعصية بين الجماهير التى « يعلكها دولاب نار » ويخاف من موج الحيـــاة الجديدة ، واذا توجســـه يصدم باستجابة الدعوة ، واذا هو يرعد رهبة ، ويريد أن يلوذ بموته بين الجماهير الميتة :

« واذا صوت يقول :

عبثا تلقى ستارا ارجوانيا

(على الرؤيا اللعينة)

وبكت نفسى الحزينة

ثم ينمى الشاعر بعد ذلك المفارقة التصوير بين حالى لعازر :

كنت ميتا باردا

يعبر أسواق المدينة

الجماهير التى يعلكها

دولاب نار

من انا حتى ارد

النار عنها والدوار ؟!

عمق الحفرة ، يا حفار ، عمقها

لقاع لا قرار :

والقسم الثانى من القصيدة على لسان زوج لعازر بعد أسبوع من انبعاثه ٠ ونعتقد أن هذه الزوج هى الحياة ٠ كانت ترى فى سمات لعـــازر أدلة القلق الخبىء من دنس الوجود ، على الرغم من حياته العديمة الجدوى ، وهذا ما هيأه لرسالة البعث ، وقد كانت تراه فتستنكر فيه معالم الافتراس للحياة كغيره من حيوانات الناس ٠ ولكنه الآن قد بعث ، ولازالت تنكر منه كآبة الشعور بالتبعة ، والحقد على مفاسد هذه الحياة ٠ فهو فى مرحلته الأولى يتخذ الحياة علفا له ، وفى مرحلته الثانية غريب الاطوار ، متنكر لزوجته : انتى هى الحياة ، كأنها ــ بحالتها الاولى ــ غريبة عنه :

« كان ظلا اسودا يغفو

على مرآة صدرى

زورقا ميتا

على زوبعة من وهج نهدى وشعرى

كان فى عينيه ليل الحفرة الطينى

يدوى ويموج

عبر صحراء تغطيها الثلوج ٠٠٠٠

يلتقينى علفا فى دربه

أنثى غريبة

يتشهى وجهى

يشبع من رعبى نيوبه

كنت أسترحم عينيه

وعار العرى فى وجهى

كأنى امرأة عريت وجهى لغريب »

تلك كانت حال لعازر قبل البعث ، ولكن تتعجب الزوجة التى هى الحياة بعد ذلك :

« ولماذا عاد من حفرته ميتا كئيب

غير عرق ينزف الكبريت والحقد الرهيب

وسرعان ما ننتقل مع الشاعر الى سرور الحياة نفسها – (التى يرمز لها بالزوجة) – بهذا البعث الخصيب ، اذ عرفت فى لعازر معالم الحياة وخصبها : وأدركت أثر البعث الذى فيه سر وجوده ووجودها ، وها هى ذى تعبر عن معالم الخصب فى الحياة الجديدة بعد العودة :

« جارتى ياجارتى

لا تسألينى كيف عاد ،

عاد لى – من غربة الموت – الحبيب ،

حجر الدار يغنى

وتغنى عتبات الدار والخمر

تغنى فى الجرار

وستار الحزن يخضر

ويخضر الجدار

عند باب الدار

ينمو الغار ، تلتم الطيوب

ينبع المرج وتمتد دروب ...

زنده من بيلسان حول خصرى

زنده يزرع نبض الوردة الحمرا بعمرى

بعد أن رمد فى ليل الحداد ....

عاد لى من غربة الموت الحبيب .

ثم تستعيد الزوجة فى آخر القصيدة اهم خاصتين جمعهما لعازر – على سبيل الاسترجاع فى أعماق الذكرى استرجاعا موحيا مشبوب الدلالة – وهما شعورها بالغربة نحوه فى حياته المجدبة قبل بعثه ، ثم تعجبها من كآبته تجاهها بعد البعث ، لأنه ذو رسالة انسانية جديدة ، ويضع الشاعر هذه الابيات بين أقواس ، للدلالة على الاستبطان فى أعماق الذكرى :

(كنت استرحم عينيه وعار العرى)

(فى وجهى)

(كأنى امرأة عريت جسمى لغريب)

(ولماذا عاد من حفرته ميتا كئيب)

(غير عرق ينزف الكبريت)

(والحقد الرهيب)

هذا ، ولم نتجاوز فيما قلناه دائرة الكشف عن المعنى العام للقصيدة ، ومنابع الاتجاه العالمى فى وسائل تصويرها . وفى هذا الاطار الموحى تظهر أصالة الشاعر واضحة جلية الى جانب افادته من تلك المنابع . وتكاد كل لفظة وكل جملة فى القصيدة تدل على اشعاعات دلالية جديدة كل الجدة فى ذلك الاطار ، مما يستدعى الكشف عنها مقالا بأكمله ، ونعتقد أن فهمها غير عسير متى وقفنا على ذلك الاطار العام . ونكتفى بضرب أمثلة عامة ، فالتراب الأحمر الذى هو بمثابة كفن الميت ، هو تراب ذرات الشمس فى الوجود الرتيب ، وجود العدم قبل بعث الانسانية :

« آه لا تلق على جسمى

ترابا احمرا حيا طرى ....

ويلتف على الميت بعنف بربرى »

و « نبض الوردة الحمراء » هو الوجود الحى الثائر بعد البعث الانسانى :

« زنده يزرع نبض الوردة الحمرا بعمرى »

و « دولاب النار » الذى يعلك الجماهير ، هو المجتمع المنوف ، والناس فيه قطعان : « قطعان الكهوف المعتمة » . وما الى ذلك من الصور الايحائية ذات الاشعاعات اللاشعورية . وفيها تغنى الكلمات والتعبيرات حتى ليضل كل الضلال من يحاول أن يبحث عنها فى قاموس لغوى ، أو يفهمها مجردة من قرائنها التصويرية . وتلك دلالة الشاعرية الاصيلة فى لون جديد من الشعر العربى ، يفيد من حكايات أو أساطير دينية ، على منهج خلاق ، تتجاور فيه الاصالة وحسن الافادة ، ويحتاج فهم أسراره الفنية الى ثقافة وجهد ، ولكنه قوى الأثر ، عميق الايحاء متى وقف القارىء على تلك الاسرار . وفيما قدمنا دليل واضح حى لمن يدور فى خلدهم أن الافادة من منابع الثقافات العالمية مدعاة لمحو الاصالة ، ممن لايزالون ينظرون فى الشعر العربى ونقده نظرة أصحاب السرقات الأدبية فى القديم ، وهو مالا نمل تكرار التنبيه الى خطره .

التعريف والنقد

« روضة المدارس »

نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية

الدكتور محمد زكريا عناني

« هذه دراسة نقدية تحليلية لمجلة روضة المدارس المصرية ، أول مجلة ثقافية علمية تصدر في مصر في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، فكر في إصدارها علمان من أعلام النهضة الحديثة في بلادنا ، هما : علي مبارك ورفاعة رافع الطهطاوي .

وعندما صدر العدد الأول منها يوم السبت ١٥ من المحرم عام ١٢٨٧ من الهجرة ، الموافق إبريل سنة ١٨٧٠ ، كانت تطرح هذا السؤال الهام : على أي منهج يكون تحولنا الحضاري ؟ هل نعود إلى الماضي وننعم بالعيش في فردوسه المفقود ، ونقطع كل صلتنا بالحاضر ؟ أم نقفز إلى آفاق المستقبل ونقطع كل صلتنا بماضينا المجيد ونهمل كل مواريثنا الروحية والحضارية؟

وكان الجواب حاضراً ، تجسده شخصية رفاعة رافع الطهطاوي ، فهذا الرائد العظيم ثمرة ناضجة من ثمرات امتزاج الماضي بالحاضر » .

بهذه السطور يقدم د . عبد العزيز الدسوقي دراسته عن مجلة « روضة المدارس » التي أنجزها بالإسهام مع الأستاذ محمد عبد الغني حسن .

وقبل أن نعرض لهذا العمل بالتحليل والنقد ، نود أن ننوه بالجهود العلمية والأدبية للأستاذ محمد عبد الغني حسن ، الذي يعد واحداً من أكثر العاملين في حقل الثقافة في مصر إخلاصاً ، وصفاء عبارة ، وسعة معرفة .

وتقع هذه الدراسة في أكثر من أربعمائة صفحة من القطع الكبير ، تستهلها توطئة كتبها د. مهدي علام ، أشاد فيها بالعمل ، وتحدث في إيجاز عن نشأة المجلات الثقافية في أوربا والشرق .

وتأتي بعد ذلك المقدمة التي وضعها الدكتور عبد العزيز الدسوقي ، وتعد بمثابة تحديد للموضوع ، وتعريف بالمنهج الذي اتبعه المؤلفان ، وتقسيمها للعمل فيما بينهما ؛ فالأستاذ محمد عبد الغني حسن كتب البابين الأول والثالث ، أمّا د. الدسوقي فكتب الباب الثاني وشارك في الباب الرابع ، واستقلّ بكتابة المقدمة والخاتمة .

وأظنّ أنه لولا هذه الإشارة لحسب القارئ أن المؤلفين دبّجا معاً كل فصول الكتاب مجتمعة ، ولما عرف أن كلاً منهما استقل بكتابة قسم معيّن (وإن كان الملاحظ ، مع ذلك ، أن الهوامش لا تظهر ، على نحو عام ، إلا في الباب الثاني وفي بعض فصول الباب الرابع ، فلعل كاتب هذه الفصول ذات الهوامش ، هو نفسه كاتب الباب الثاني) .

والباب الأول يتناول « روضة المدارس وما حولها » ، ويقدم أول ما يقدم فصلاً عن « ملامح العصر » – عصر إسماعيل – من خلال الحديث عن الحركة الثقافية آنذاك ، متمثلة في التعليم وفي تكوين الجمعيات العلمية ، مثل جمعية المعارف ، وفي ظهور المجلات العلمية من قبيل مجلة « يعسوب الطب » و « روضة المدارس » .

وهكذا يقودنا الحديث إلى « مولد روضة المدارس » تحت نظارة رفاعة بك ، مدرس الإنشاء بمدرسة الإدارة والألسن » ، وهو ابن رفاعة الطهطاوي نفسه . وفي هذا الفصل تحليل لافتتاحية العدد الأول ، وهي ، على أهميتها ، لا تحمل توقيع كاتبها ، وقد تضاربت حولها الأقوال ، فذهب د . أحمد أحمد بدوي إلى القول بأنها من إنشاء رفاعة (انظر « رفاعة الطهطاوي بك » ، ط ١ ص ٦٧) . ومال إلى هذا الرأي الأستاذ محمد خلف الله أحمد (في « معالم التطور الحديث في اللغة والأدب » ١٤/١) والأستاذ عمر الدسوقي (في كتابه « في الأدب الحديث » ط ٥ - ٧٩/١) وغيرهم ، ولكن الأستاذ محمد عبد الغني حسن - كاتب هذا الباب - يذهب إلى القول بأن الافتتاحية من إنشاء علي فهمي بدليل ما جاء في ثناياها من أن علي مبارك « أحال على الفقير مباشرة تحريرها » ومناظرة ما يلزم لتحبيرها » ، ومباشر تحرير « الروضة » هو علي فهمي ، كما مرّ بنا .

ويتعرض هذا الباب كذلك لمجلس تحرير المجلة ، وطريقة تبويبها ، كما يعرض لـ « لغة روضة المدارس وأساليب ذلك العصر » ، وما ظهر فيها من مقالات ونبذ وملاحق كتب . . إلى أن نصل للفصل الختامي في الباب (ص ٨٨) حيث نرى « الروضة » « بين التلقف والتوقف » ، أما التوقف فيأتي بعد قرابة ثمانية أعوام عاشتها في خدمة العلم والثقافة .

والباب الثاني ، عن « الاتجاهات الأدبية والفنية » ، يبدأ بفصل تمهيدي تشبه فيه « روضة المدارس » بالبوتقة التي تنصهر فيها كل العناصر العلمية والثقافية ، وهذا التشبيه ينطبق كذلك على رفاعة ، فقد كان الرجل بوتقة امتزجت فيها عناصر عدة ، شملت الأدب والفكر والاجتماع والعلوم العسكرية والجغرافيا والتاريخ والاجتماع ...

وتتتابع بعد ذلك فصول مختلفة تتعرض لبعض الجوانب الفنية ، فالفصل الثاني موضوعه « بين المقامة والدراسة الأدبية » ، والفصل الثالث يعرض للأنواع الأدبية في المجلة ، ويجيء فصل مستقل عن « حسين المرصفي وحركة البعث في النقد العربي الحديث » .

أما الباب الثالث فيتناول « روضة المدارس بين اتجاهات العلم والفكر » وفيه بسط لبعض ألوان الدراسات الاجتماعية والجغرافية والتاريخية والفلسفية ، وكذلك لبعض موضوعات العلوم والطب والرياضة التي ظهرت بالمجلة .

ويأتي الباب الرابع ليحدثنا عن « أعلام الروضة وكتابها : حياتهم ومصادر ثقافتهم » ، ومن هؤلاء الأعلام رفاعة وعلي مبارك وعبد الله فكري وعلي فهمي رفاعة وصالح مجدي وعبد الله أبو السعود ومحمد عثمان جلال وحمزة فتح الله وإسماعيل صبري ومحمد دياب وميخائيل عبد السيد والشيخ علي الليثي والسيد علي أبو النصر . . . وعشرات غير هؤلاء ممن كان لهم دور بارز في حياتنا الثقافية والعلمية .

وتجيء الخاتمة فتحاول أن تحدد « أثر روضة المدارس في الحياة الأدبية والفكرية » فمن آثارها المباشرة أنها كانت « تلبي الحاجات الثقافية والفكرية والروحية التي تحتاج إليها الأمة العربية في نهضتها وتحولها الحضاري » ومن هذه الآثار « إثراء اللغة العربية بمجموعة من مصطلحات العلوم والفنون نتيجة للترجمة والتعريب ، ونقل منجزات الحضارة الحديثة إلى العربية » ، كما أن المجلة أسهمت أيضاً في تطوير الصحافة الأدبية بما خطته من تقاليد جديدة واحتشاد علمي وأدبي وفني وإخراج جديد .

وتنتقل الخاتمة من التعميم إلى التخصيص ، فتتناول بعض أوجه أهمية

« الروضة » فيما يتصل بميادين الأدب والنقد ، وفتح الريادة في مجالات الرواية والأقصوصة والمقال الأدبي والدراسات العلمية .

* * *

هذه خطوط سريعة عرضنا فيها لبعض مناحي هذه الدراسة الجادة الطلية الممتعة ، ولنا ، من بعد ، بعض ملحوظات :

● ينقل الأستاذ مهدي علام في التمهيد عن فيليب دي طرازي قوله « من دواعي الافتخار أن القطر المصري كان سباقاً في مضمار الصحافة العربية إلى نشر الجريدتين الأوليين اللتين قرأهما أبناء الضاد ، وهما جريدة « التنبيه » التي صدرت في ٦ من كانون الأول سنة ١٨٠٠ في الاسكندرية ... وجريدة « الوقائع المصرية » التي ظهرت في كانون سنة ١٨٢٨ في القاهرة » .

والذي نظنه أن فيليب دي طرازي لم يذكر بالمرة جريدة باسم « التنبيه » في كتابه « تاريخ الصحافة العربية » بل ذكر صحيفة أسماها « الحوادث اليومية » وقد استنتج اسمها استنتاجاً مما ورد في « عجائب الآثار » للجبرتي ، واستنتاجه جاء ـ على كل حال ـ في غير موضعه ، لأن الجبرتي ، في معرض حديثه عن الشيخ إسماعيل الخشاب ، يذكر أن « الفرنساوية عينوه في كتابة التاريخ لحوادث الديوان وما يقع فيه كل يوم ، لأن القوم كان لهم مزيد اعتناء بضبط الحوادث اليومية في جميع دواوينهم وأماكن أحكامهم ، ثم يجمعون المتفرق في ملخص يرفع في سجلهم بعد أن يطبعوا منه نسخاً عديدة يوزعونها في جميع الجيش . . . فلما رتبوا ذلك الديوان كما ذكر كان هو المتقيد برقم كل ما يصدر في المجلس من أمر .. ولم يزل متقيداً في تلك الوظيفة مدة ولاية عبد الله مينو حتى ارتحلوا من الإقليم » .

من هذا النص استدل فيليب دي طرازي « أن الجبرتي روى عن إسماعيل الخشاب أنه كان يعتني بضبط « الحوادث اليومية »، ويطبع منه نسخاً ويوزعها على جميع الجيش » ولست أدري ما جدوى نشرة بالعربية يصدرها الشيخ الخشاب بالنسبة لضباط الحملة وجنودها الذين يجهلون العربية ؟

ونضيف أن دي طرازي (ومن تبعه) تخبط أيما تخبط بإزاء تلك الصحيفة المزعومة ؛ إذ نراه في موضع آخر من كتابه (٨٣/١) يقول : إن « أول جريدة عربية هي التي أنشأها نابليون الأول سنة ١٧٩٩ » ثم نراه بعد ذلك يتراجع عن رأيه (دون أن يصرح بذلك) فيورد قائمة بأولى الدوريات التي ظهرت في مصر ، ولا يذكر فيها شيئاً من أمر « الحوادث اليومية » أو « التنبيه » أو أي اسم آخر (انظر ١٦٢/٤)

وسنعود إلى هذه القضية في مقال مستقل - إن شاء الله - نناقش فيه آراء مؤرخي الصحافة العرب والغربيين .

● وفي التمهيد نفسه ينوّه الأستاذ الدكتور مهدي علام كذلك بالترجمات التي قدمها المؤلفان ، وهو تنويه في موضعه ، لولا أنه يضيف « ويبلغ من حرص المؤلفين على التعريف بهؤلاء الكتاب أنهم لم يتركوا « أصحاب الوحدات » ، أي الذين لم ترد مساهمتهم على مقالة واحدة طول عمر المجلة » .

وفي هذا القول شيء من المبالغة لأن المؤلفين لم يلتزما بتقديم ترجمة لكل من كتب في « روضة المدارس » ، ولا يضير الدراسة في شيء أنها سكتت عن بعض الأسماء المجهولة وغير المجهولة ، من أمثال محمود وهبة (انظر ص ٦٩ من الكتاب) وعبد السلام سامي (ص ٧٠) وأحمد فتحي

(ص ٧٥) وسليم عمر الحنفي (ص ٧٦) ومحمد الطيب (ص ٧٦) ومحمد قناوى (ص ٧٧) وأحمد بليغ (ص ٧٨) ومحمود الحكيم (ص ٧٩) وعبد الحميد ثابت (ص ٧٩) وحسن محمود (ص ٨٣) بل إن الشيخ حسن العطار (أستاذ رفاعة) يعقد محاورة هامة مع محمود صفوت الساعاتي ، الشاعر الشهير ، وتسجل المجلة هذه المحاورة (انظر الكتاب ص ١٦٢) ومع ذلك لا يقدم لنا الكتاب دراسة لا عن العطار ولا عن محمود صفوت الساعاتي (وليس لذلك تفسير ، خاصة حين نعرف أن للأستاذ محمد عبد الغني حسن كتاباً صغيراً غاية في الجودة عن الشيخ حسن العطار).

● يتعرض الباب الأول لمسألة « تبويب مجلة روضة المدارس » ولعل المقام كان يتطلب تقديم صور لأغلفة ونسق صفحات بعض الأعداد ، وتسجيل ما إذا كان إخراج المجلة قد طرأت عليه تغييرات أم لا خلال أعوامها الثمانية .

ومما يتصل بهذه النقطة ما يذهب إليه بعض الدارسين من أن رفاعة جعل « روضة المدارس » على نسق المجلة « الجريدة الآسيوية » ومجلة العالمين » اللتين قرأهما في باريس (ومن هؤلاء د . أنور لوقا في كتابه « الرحالة والكتاب المصريون في فرنسا في القرن التاسع عشر » - بالفرنسية) .

ومن ذلك قول فيليب دي طرازي (تاريخ الصحافة ٧٠/٣) إنه بعد وفاة رفاعة « عام ١٨٧٣ خلفه (ابنه علي فهمي) في إدارتها - روضة المدارس - فوسع دائرة مباحثها وزادها تحسيناً) .

وكنت أود لو قارن المؤلف هنا بين « الروضة » والمجلات المعاصرة لها مثل مجلة « الوقائع المصرية » بعد أن أسند أمرها لرفاعة (في ١١ يناير

١٨٤٢ الموافق ٢٧ من ذي القعدة سنة ١٣٥٧ ﻫ) ومثل مجلة « الجنان » التي ظهرت في بيروت سنة ١٨٧٠ .

ولم يذكر شيء عن عدد النسخ التي كانت تطبع من « روضة المدارس » ، وفي هذا المقال يفيدنا د . أحمد عزت عبد الكريم (في « تاريخ التعليم في مصر عباس وسعيد وإسماعيل » ، ص ١٥٣ ، ونقل عنه كثيرون مثل د . أحمد بدوي « رفاعة .. » ص ٧٠ و د . عبد اللطيف حمزة « أدب المقالة » ١/١٣٦) أن ما كان يطبع منها ٣٥٠ نسخة ثم زيدت إلى الضعف بعد ذلك .

● يذكر المؤلف أن رفاعة ترجم لفظة Journaux بـ « التذاكر اليومية » وهذا صحيح ، إلا أننا نضيف أنه في « تخليص الإبريز » لا يستقر على ترجمة ثابتة للكلمة ، فهو تارة يتحدث عن « أوراق الوقائع » وتارة أخرى يبقي على كلمة جرنال كما هي (ويجمعها على جرنالات أو يذكر صيغة الجمع الفرنسية جورنو) ويورد أحياناً كلمة كازيطة (ويجمعها على كازيطات) فيشير إلى « كازيطات السياسات اليومية » وإلى « كازيطات العلوم اليومية والشهرية » .. الخ (وانظر في ذلك د . محمود فهمي حجازي في « أصول الفكر الحديث عند الطهطاوي » ص ٤٩٩) .

● في ص ٧٧ : « ونقل مجلة عن مجلة هو الآن - كما كان من زمان - جائز مباح ، على شرط أن تذكر المجلة أو الصحيفة المنقول عنها » وأظن أن في الجملة شيئاً من المبالغة ، فللمؤلف حقوق ، والنقل تحكمه شروط .

● في ص ٨٣ نقرأ : « . . وهذه الملاحق (ملاحق « روضة

المدارس ، تذكرنا بما كانت تصدره مجلة « المقتطف » من ملاحق وهدايا .. من مثل « عائشة التيمورية » لمي زيادة » .

ولا نظن أن دراسة مي عن التيمورية صدرت في شكل ملحق أو هدية عن دار « المقتطف » أو غيره ، ولكن دراسة مي هذه نشرت على حلقات في المقتطف ، ولم تطبع على شكل كتاب إلا في الخمسينات ، ضمن سلسلة « كتاب الهلال » . وما بالنا نكتفي بالظن والأستاذ محمد عبد الغني حسن نفسه يقول في كتابه عن « مي أديبة الشرق والعروبة » ص ١٢٩ :

« وتعترف مي في كلمتها في تأبين الدكتور يعقوب صرّوف بفضله عليها وتشجيعه لها على دراسة هاتين الأديبتين - باحثة البادية ووردة اليازجي - بما شجعها على متابعة الكتابة عن عائشة التيمورية في سلسلة من المقالات في « المقتطف » لم ينتظمها إلى اليوم كتاب واحد » .

● في ص ١٣١ تطالعنا أرجوزة مزدوجة منها :

أمر النبي المصطفى بالطاعه والسمع للسلطان كل الأمه

فاطلب رضا السلطان واعلم أنه عزة من الله الكريم وظله

وهذا النوع من النظم تلتزم فيه قافية موحدة في كل شطرتين ، ولا توافق بين « الطاعة » و « الأمة » .

● يرى د . الدسوقي (ص ١٥٣) أن مقامات صالح مجدي « تعتبر بكل المعايير الفنية والفكرية ريادة حقيقية لفن الأقصوصة في لغتنا العربية » ولسنا نرى في هذه المقامات أكثر من إرهاصة أو محاولة للتخلص شيئاً ما من قيود المقامة ، والاقتراب خطوة من مفهوم « الأقصوصة » ، وإذن فلا بأس من مصطلح « المقامة الأقصوصة » الذي يطرحه د . الدسوقي ،

ولكننا لا نستطيع أن نذهب إلى حد القول بأن صالح مجدي بمقاماته الاثني عشرة « يعتبر رائد الأقصوصة العربية الحديثة » ، وياليت د . الدسوقي يجمع هذه المقامات ويقدم لها بدراسة فنية تحليلية ، فربما يدفع نشرها إلى إعادة النظر في أمرها .

● في ص ١٦٢ : يرد ذكر لمصطفى الساعاتي ، وصواب الاسم « محمود صفوت بن مصطفى . . الساعاتي (وانظر عنه عمر الدسوقي في الجزء الأول من « في الأدب الحديث » ص ١٢٤ - ١٣٦) .

● في ص ١٧٦ يذكر اسم « شهاب الدين » في معرض الحديث عن الشيخ عثمان مدوخ ومقالاته في الأغاني والألحان .

ونضيف أن شهاب الدين (محمد بن إسماعيل) يعتبر أول من اهتم بالأغاني والألحان في هذه الفترة ، وكتابه « سفينة الملك » يضم عدداً ضخماً من الأدوار والتواشيح والأشعار المغناة ، وقد صدرها بمقدمة تعتبر من الوثائق الأساسية عن الموسيقى في مصر في منتصف القرن التاسع عشر .

● في ص ٣٢٥ اضطراب مطبعي فبعد السطر الرابع عشر ينبغي الانتقال إلى السطر العشرين من الصفحة التالية ، ونهاية ص ٣٢٧ يتمها السطر الخامس عشر وما بعده من ص ٣٢٥ .

● في ص ٣٤٤ نضيف إلى قائمة مؤلفات صالح مجدي كتاب « حلية الزمن بمناقب خادم الوطن » في سيرة رفاعة الطهطاوي ، وقد حققه د . جمال الدين الشيال ، سنة ١٩٥٨ ، ويعتبر أهم المصادر في دراسة حياة الطهطاوي وإنتاجه .

تعقيب على نقد

« روضة المدارس »

الأستاذ محمد عبد الغني حسن

نشكر للأديب الناقد الدكتور « محمد زكريا عناني » اهتمامه البالغ بكتابنا « روضة المدارس — نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية » الذي أصدره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في «مشروع المكتبة العربية » .

فإن الكاتب الفاضل يبدو وقد قرأ صفحات الكتاب - التي أربت على ٤٤٠ صفحة كبيرة — قراءة فاحص واع أو باحث مدقق ، ولم يدع شيئاً في السطور أو بين السطور إلاّ قرأه ، ووقف عنده وقفة متأنية بصيرة .

والحق أن صبر الناقد على قراءة هذا الكتاب بهذه الصفة يعدّ ظاهرة سارّة في قراءة الانتاج العربي الجديد أو في تلقيه بالبحث والمراجعة والمعاودة .

وهي ظاهرة طمأنتنا على أن دنيا العروبة لا تزال بخير ، وأن في الجيل الطالع اليوم حماثر طيبة لوعي ثقافي قرائي جديد .

كما نشكر للدكتور محمد زكريا عناني هـذا الثناء الكريم الذي اضفاه على مؤلفي الكتاب ، وعلى كاتب توطئته المفيدة الثمينة : الأستاذ الدكتور محمد مهدي علام عضو مجمع اللغة العربية بمصر .

وقد كان للناقد الفاضل وقفات في بعض مواطن من الكتاب ساقها على هيئة ملاحظات ، منها قوله :

● (ينقل الأستاذ مهدي علام في التمهيد عن فيليب دي طرازي قوله : « من دواعي الافتخار أن القطر المصري كان سباقاً في مضمار الصحافة العربية إلى نشر الجريدتين الأوليين اللتين قرأهما أبناء الضاد ، وهما جريدة « التنبيه » التي صدرت في ٦ من كانون الأول سنة ١٨٠٠ في الاسكندرية .. وجريدة « الوقائع المصرية » التي ظهرت في كانون سنة ١٨٢٨ في القاهرة . والذي نظنه أن فيليب دي طرازي لم يذكر بالمرة جريدة باسم « التنبيه » في كتابه « تاريخ الصحافة العربية » ، بل ذكر صحيفة أسماها « الحوادث اليومية » . . .) .

هكذا قال الناقد ، وهكذا أسرف في قوله أن فيليب دي طرازي لم يذكر بالمرة جريدة باسم « التنبيه » في كتابه « تاريخ الصحافة العربية » . فإن النص الذي ساقه الدكتور مهدي علام موجود بأكمله في الجزء الرابع من كتاب « تاريخ الصحافة العربية » ص ٤٨٢ في كلمة أخيرة بالكتاب عنوانها : « الخاتمة » . ويبدو أن الناقد الفاضل لم تقع عينه على هذا النص الذي نقله الدكتور مهدي ، فأسس على ذلك ما أسس من أن طرازي (لم يذكر بالمرة جريدة باسم التنبيه) .

وهذا النفي القاطع من الناقد يثير في النفس قضية الترفق في الاتهام ،

قبل إبداء الأحكام ، وهي قضية تتصل بالعلم من ناحية ، كما تتصل بالخلق من ناحية أخرى . ومن هنا نوصي بالتأني والترفق والتثبت قبل النفي أو الإثبات . .

● يقول الناقد إننا أغفلنا الترجمة لحسن محمود ص ٨٣ . وهذا اتهام آخر لأننا ترجمنا لهذا الطبيب العالم الرائد ترجمة بلغت صفحتين من قطع الكتاب ، وأتينا على عدد غير قليل من الكتب والرسائل التي ألفها أو ترجمها .

● ويقول الناقد أيضاً في ذلك العرض إننا لم نقدم في الكتاب ترجمة للشيخ حسن العطار أستاذ رفاعة الطهطاوي . ولا أدري ـ وقد التزمنا مبدأ الترجمة لمن كتبوا مقالات وبحوثاً في مجلة روضة المدارس ـ كيف نجيز الترجمة للشيخ حسن العطار بوصفه أستاذاً لرفاعة الطهطاوي ؟ لو أجزنا هذا الرأي لترجمنا لكل شيخ أو أستاذ لكاتب من كتاب الروضة . وذلك غير وارد ولا معقول .

● يظن الناقد أننا حين تحدثنا عن « مصطفى بكري الساعاتي » . كنا نريد التحدث عن الشاعر « محمود صفوت الساعاتي » . والحق أن الساعاتي الذي نقصده والذي دارت المحاورة بينه وبين حسن العطار هو أديب مصـــري سابق في الزمن على محمود صفوت الساعاتي . وقد نشر الطهطاوي المحاورة بينهما بعد أن انتقلا إلى رحاب الله بزمن طويل ، أي قبل صدور روضة المدارس بعشرات السنين .. فالشيخ حسن العطار توفي سنة ١٨٣٥ ، وكذلك توفي الأديب الشيخ مصطفى بكري الساعاتي قبل صدور الروضة بزمن . وبهذه المناسبة أقول : إن هذا الشيخ ؛ مصطفى

بكري الساعاتي ، ليس من بيت السادة البكرية بمصر ، ولا هو من الأشراف مثلهم ، وإن هناك في البيت البكري - أو بيت الصدّيق - من اسمه (مصطفى البكري) المتوفّى سنة ١٧٤٩ م ، وهو بالطبع غير « مصطفى بكري الساعاتي » تلميذ حسن العطار وصفيّه ومحاوره .

● كنا نود الترجمة أو التعريف بمن أسماهم الدكتور مهدي علام : « أصحاب الوحدات » أي الذين لم يزد إسهامهم على مقالة واحدة مدة صدور المجلة . من أمثال : محمد الطيب ، محمد قناوي ، عبد الحميد ثابت أحمد بليغ ، ولكن المصادر الكثيرة التي تحت أيدينا لم تزودنا بهم علماً إلا مجرد أسمائهم ، على الرغم من إسهامهم في الأدب أو الترجمة ، رحمهم الله .

ومهما يكن من أمر فإن نقد الأديب الدكتور محمد زكريا عناني لكتابنا « روضة المدارس » هو مبادرة كريمة أو مبادأة طيبة من الناقد الفاضل ، نكرر له الشكر خالصاً من أجلها ، ونرجو منه أن يكون باكورة لجهود طيبة موفقة في عالم النقد والبحث والتأليف . والله شاكره وحافظه . ومن دون شكر الله شكرنا الجزيل .

محمد عبد الغني حسن

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 34
1 ديسمبر 1999



عبدالله إبراهيم

١ . يدور منذ حوالي عقدين جدل واسع حول المناهج النقدية الحديثة وتطبيقاتها في الثقافة العربية المعاصرة ، ويأخذ هذا الجدل طابع السجال حيناً ، وطابع الحوار حيناً آخر، والملاحظ أنه ، مع مرور الزمن، تجاوزت الثقافة العربية مرحلة الانبهار والتعريف والاقتباس ، وانتقلت إلى مرحلة التمثّل والتطبيق والإفادة ، وبالنظر إلى الطبيعة التحولية للرؤى الفكرية الموجهة للمناهج النقدية ، فإن أشكال الجدل شهدت هي الأخرى تحولات جذرية تابعة لها. ومن اللازم التأكيد على أن قضية المناهج النقدية الحديثة جديدة في ثقافتنا ، وتكاد في كل الأحوال لا تتعدى تاريخياً بضعة عقود . والإشارات المتفرقة حولها قبل ذلك لا تشكل ركيزة لها قيمة معرفية في تاريخ النقد العربي الحديث ، وعلى هذا كلما نشط منهج نقدي لازمه نشاط يتصل بتعريفه وتطبيقه ، وهو أمر صار معروفاً الآن فيما يخص البنيوية والتفكيك والتأويل . وانصرف كثير من الاهتمام مؤخراً إلى نظرية " التلقي " بما في ذلك ركنها الآخر نظرية " استجابة القارىء ". والواقع فإنّ نظرية التلقّي كشفت بوضوح لا لبس فيه عمّا أشرنا إليه قبل قليل بخصوص الطبيعة التحوليّة للرؤى الكامنة في صلب المناهج النقدية الحديثة والموجهة لها . فتحوّل الرؤية يفضي إلى تحوّل المنهج ، وتركيز الاهتمام على مُنتج النص الأدبي ، بما في ذلك المرجعيات والظروف الثقافية والاجتماعية المحيطة به ، أدى إلى ظهور المناهج الخارجية (= الاجتماعي ، والنفسي ، والتاريخي)، وتركيز الاهتمام على النص نفسه ، بوصفه نسقاً مغلقاً قاد إلى ظهور المناهج الداخلية (= الشكلي ، والنقد الجديد ، والبنيوي) وتركيز الاهتمام على كيفية تلقي

النص ، بما في ذلك عملية القراءة وشروطها ، وكل ما يتصل بعلاقة القارىء كفاعل له صلة مباشرة بالنص والمبدع أفضى إلى انبثاق المناهج السيميوطيقية عموماً ، أي المناهج التي تعنى بتشكّل النصوص من ناحية العلامة والدلالة والتأثير ، ثم دور المتلقّي ليس في إنتاج المعنى فقط ، إنما في تأويله وذلك من خلال تشغيل البؤر الفاعلة في النصوص الأدبية ، ومن هذه المناهج : التفكيك ، والتأويل ، والتلقّي. وعلى هذا ، فنظرية التلقي تنطلق من المدى الأخير والنهائي للعملية الأدبية : المبدع – النص – المتلقّي لتعود فتشمل كل العناصر المكونة لها . إنها ثمرة من ثمار الجهود الفكرية التي تسعى إلى الاقتراب إلى الظاهرة الأدبية – والظاهرة الثقافية عموماً – بهدف إعادة الاعتبار لكلّ مكوناتها .

لا يمكن فهم أهمية نظرية " التلقّي "، بوصفها نظرية نقدية تعنى بتقديم النصوص الأدبية وتقبّلها ، وإعادة إنتاج دلالاتها ، سواء كان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " التلقي الخارجي " أو داخل العالم الفنّي التخيّيلي للنصوص الأدبية ذاتها ، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " التلقي الداخلي "، إلا إذا نُزّلت هذه النظرية منزلتها الحقيقية ، بوصفها نشاطاً فكرياً متصلاً بنظرية أكثر شمولاً هي نظرية " الاتصال " التي بدأت ملامحها تتبلور منذ منتصف القرن العشرين في المانيا ، وذلك قبل أن يشرع " ياوس " و" آيزر " في ترتيب الأطر العامة لنظرية تعنى بالتلقي الأدبي والتأثير والاستجابة في مطلع السبعينيات ، ذلك أنّ نظرية الاتصال كانت قد بدأت تستأثر بالاهتمام ، مستفيدة من البحث الفلسفي الذي اهتم بقضية الاتصال التي تعتبر وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات للتحكّم بالأنظمة المادية والرمزية التي تتعامل فيما بينها من خلالها ، وذلك ما جذب اهتمام الفلاسفة الألمان منذ وقت مبكر ، وبخاصة فلاسفة مدرسة

" فرانكفورت"، الذين أفلحوا في تأسيس نظم فلسفية نقدية كان لها أكبر الأثر في تغذية الفكر الفلسفي المعاصر بالمضامين الخاصة بالتفاعل والتواصل الاجتماعي . وعلى يد أبرز مفكري النظرية النقدية وهو " هابرماز " استقام نقد صارم لمعطيات العقل الغربي الذي تحوّل إلى "عقل أداتي " فطرح " هابرماز " بديلاً له وهو " العقل النقدي الاتصالي "، الذي يرتبط بالحداثة فينتجها وتنتجه معتبرة أنّ ذلك العقل هو الوسيلة التي تخرج بها الفلسفة من بعدها الذاتي الضيّق إلى أفقها الاجتماعي الواسع[١]. ويصرُّ " هابرماز " على اعتبار هذا العقل قادراً على الانخراط ضمن سيرورة الحياة الاجتماعية ، باعتبار أنّ أفعال الفهم المتبادل تلعب دور آليّة ترمي إلى تنسيق العمل . ذلك أنّ الأعمال التواصلية تشكّل نسيجاً يتغذى من موارد العالم المعيشة وتُشكل ، نتيجة لذلك " الوسيط " الذي تعيد انطلاقاً منه أشكال الحياة العيانية إنتاج ذاتها[٢]. ومع الأخذ بالاعتبار المؤثرات التي تركه الشكلانيون الروس ومدرسة براغ ، فضلا عن "إنجاردن " و" جادامير " في تاريخ نشأة نظرية التلقّي ، فإنها ، كانت في الحقيقة مدينة لذلك النشاط العارم الذي بلورته نظرية الاتصال . وكثيراً ما أشار رواد هذه النظرية إلى عمق الصلة بين الاثنين ، ذهبوا إلى أنّ جهودهم تترتب ضمن أفق نظرية الاتصال ، وهو ما أكده "ياوس" حينما قرر أنّ نظرية التلقي لابد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال ، لأن الاتجاهات النقدية الحديثة قد وضعت قضية الاتصال في صلب اهتمامها ، فكل المحاولات التي تتبلور من أجل صياغة نظرية تلقي الأدب إنما هي متصلة بنظرية الاتصال ، لأن القصد من كل ذلك هو تقدير وظائف الانتاج الأدبي والتلقي والتفاعل وكل ما يتصل بذلك . ويشاركه في ذلك " آيزر " الذي يشتغل على مفاهيم البنية والوظيفة والأتصال . فجهوده قائمة على تنظيم صيغة للتفاعل بين النص والقارىء ، من أجل سريان الفاعلية بينهما ، فهو يفهم الاتصال الأدبي على أنه نشاط

مشترك بين القارىء والنص بحيث يؤثّر أحدهما في الآخر في عملية تنظيم تلقائية[٣].

٢ . كان الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النصوص الأدبية والمتلقّين مثار عناية رواد نظرية التلقّي ، وذلك قبل أن تتوسع اهتمامات الباحثين اللاحقين لتنقل الاهتمام من التلقي الخارجي إلى التلقي الداخلي الذي يُعنى بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية ، والسردية منها على وجه خاص . وقد اندمج هذا الاهتمام بالجهود المتنوعة والكثيرة التي بلورتها الدراسات السردية ، تلك الدراسات التي تعمّقت في وصف مستويات النصوص الأدبية وأبنيتها وأنظمتها الدلالية ، وبُذلتْ جهود كبيرة في معاينة التلقي الداخلي ، منطلقة من فرضيّة أساسية وهي ؛ أن الإرسال السردي داخل النصوص لابد أن يتمّ بين " الراوي " باعتباره قطب الإرسال ، و" المروي له " بوصفه قطب التلقي ، فالمادة السردية إنما هي مداولةٌ قوامها الإرسال والتلقي[٤]. ولا ينبغي فهم دور " المروي له " على أنه دور منْ يتلقى فقط ، وينفعل بما يُرسل إليه، فوظائفه أكثر من ذلك ، وقد حددها " برنس "، بأنها : تتصل بنوع التوسط بين الراوي والقارىء ، وفي الكيفية التي يسهم فيها بتأسيس هيكل السرد ، وتحديد سمات الراوي ، وكشف مغزى النص ، وتنمية حبكة الأثر الأدبي ، وتحديد مقاصده[٥].

كان " جاتمان " قد حدد مستويات عدة للإرسال والتلقي ، تبعاً لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقّي ، فتوصّل إلى ضبط المستويات الآتية :

١ . مستوى يحيل على مؤلف حقيقي يُعزى إليه الأثر الأدبي ، يقابله قارىء حقيقي يتجه إليه ذلك الأثر .

٢ . مستوى يحيل على مؤلف ضمني ، يجرده المؤلف الحقيقي من نفسه ، يقابله قارىء ضمني يتجه إليه الخطاب .

٣. مستوى يحيل على راوٍ ينتج المروي ، يقابله مروي له يتّجه إليه الراوي .

يرى " جاتمان " أنّ " النص السردي " يكون نتاجاً للمستويين الثاني والثالث ، فإليهما تعود مهمة إنتاج الأثر السردي المجرد قبل أن تغذّيه القراءة بإمكانات التأويل[٦]. وقد ذهب " جوناثان كلر " المذهب ذاته ، لكنه اشتق أربعة مستويات للتلقي في النصوص السردية : مستويان خارجيان متصلان بالمؤلف والقارىء بالمعنى العام والخاص لكل منهما ، ومستويان داخليان متصلان بالراوي والمروي له ، سواء كان ذلك متعلقاً بالراوي والمروي له بوصفهما مرسلاً ومتلقياً ، أو بالمتلقي المثالي الذي له قدرة على تأويل رسالة الراوي ، وليس الاقتصار على تلقيها[٧]. والوظيفة الأخيرة المتعلقة بالتأويل مرتبطة أشد الارتباط بالتلقي الداخلي .

تقوم المكونات النصيّة الداخلية ، وبخاصة الراوي والمروي له بتشكيل النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص الأدبية ، باعتباره فعالية تراسلية تقوم على البث والتقبّل ، والإرسال والتلقي ، وبذلك تتكون الأبعاد الدلالية للنصوص بين هذه الأقطاب قبل أن يصار إلى إخراجها ، ثم إعادة إنتاجها في ضوء البنية الثقافية الخارجية ، حيث تكون خاضعة للوصف والتحليل وللتفسير والاستنطاق والتأويل . وهي فعالية ثقافية نقدية أكثر مما هي نقدية بالمعنى الدقيق الذي ينصرف بموجبه النقد إلى تلمس التفاعلات الداخلية للنصوص الأدبية ووصف أنظمتها وأنساقها الخاصة بها .

٣. ويُدخل " أمبرتو إيكو " القارىء طرفاً أساسياً في عملية صنع العوالم الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف ، لأنه يُدرج الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين ، أحدهما يركّب

رسالة ويقوم بإرسالها ، والآخر يتلقاها ويقوم بفك شفراتها ، وإعادة بنائها بصورة عالم متخيّل ، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها النصيّة . فـ " إيكو " يرى أنّ النص إنْ هـو إلاّ نتاج يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري بآلية تكوينه إرتباطاً لازماً ؛ فأنْ يكوِّن المرءُ نصاً يعني أن يضع حيّز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في الاعتبار توقّعات حركة الآخر ، شأن كل استراتيجية . وبعبارة أخرى فالنص نتاج لعبة نحوية - تركيبية - دلالية - تداولية ، يشكّل تأويلها المحتمل جزءاً من مشروعها التكويني الخاص ، ولهذا يصبح الحديث عن عالم ممكن للنص ضرورياً ، من أجل إثبات صحة الحديث حول توقعات القارىء الذي من خلال التلقي يقوم بتنشيط النص وذلك بتركيب عالم ممكن له ، يتكوّن من سلسلة العناصر السردية المتداخلة بما في ذلك الأحداث والشخصيات والإطار الزماني - المكاني الذي يحتويهما ، وذلك داخل سياق معين . وفي ضوء هذا التصور يعالج " إيكو " العوالم الممكنة باعتبارها أبنية ثقافية ، ذلك في إشارة للصلات المحتملة بين العوالم المتخيلة والعوالم الواقعية ، فيقرر " إنّ أي عالم حكائي لا يسعه أن يكون مستقلاً استقلالاً ناجزاً عن العالم الواقعي " بل إنهما يتداخلان ويأخذان معناهما من الخزين الثقافي للقارىء ، وذلك لأنّ الواقع نفسه بنيان ثقافي ، ويُصبح أمر التراكب بينهما ممكناً وذلك بتحويلهما إلى كيانات متجانسة ، وهنا تتبدى الضرورة المنهجية لمعالجة العالم الواقعي باعتباره بنياناً ، وحتى لتبيان أنه كلما عمدنا إلى مقارنة سياقية ممكنة من الأحداث والأشياء كما هي ، فإننا نكون نتمثّل الأشياء كما هي ، تحت شكل بنيان ثقافي ، محدود ، ومؤقت ومناسب . وبعد ذلك ، يحدد " إيكو " الأشكال التي يمكن أن تتخذها المقارنة بين العالمين :

١. يتسنى للقارىء أن يقارن العالم المرجعي بحالات من الحكاية مختلفة، محاولاً أن يدرك إذا كان ما يجري يستجيب لمعايير الممكن الوقوع . وفي هذه الحال ، يقبل القارىء الحالات قيد المعالجة باعتبارها عوالم ممكنة .

٢. يمكن للقارىء أن يقارن عالماً نصياً بعوالم مرجعية مختلفة، وذلك استناداً إلى نوع من المماثلة الممكنة بين أحداث العالمين ، وقابلية حصولها ، ويصار في هذه الحالة إلى التصديق بالمماثلة أو رفضها بناء على نوع المخزون الثقافي لدى القارىء ، ومدى خضوعه لنسق ثقافي يمكّنه من التصديق أو التكذيب . فقارىء القرون الوسطى المشبّع بقيم الثقافة السائدة آنذاك يمكن أن يتلقى الأحداث المروية في " الكوميديا الإلهية " على أنها ممكنة الوقوع ، إلاّ أنّ قارئاً حديثاً يعتبر تلك الأحداث غير ممكنة الوقوع .

٣. قد يُتاح للقارىء أن يبني عوالم مرجعية مختلفة ، أي منوّعة عن العالم الواقعي ، وذلك حسب النوع الأدبي المعيّن ، فالرواية التاريخية على سبيل المثال تتطلّب الرجوع إلى الخزين التاريخي ، فيما تتطلب حكاية أخرى العودة إلى خزين التجارب المشتركة وهكذا يصار إلى التوفيق بين العالمين .

ينتهي " إيكو " إلى التأكيد على أنّ المؤلف وهو يكتب نصاً فإنه يصوغ فرضية حول تصرّف قارئه النموذجي ، وطالما أنّ هذه الفرضية تلبث عالماً يتوقعه القارىء ويأمل بوجوده ، فإنها لا تكون متعلقة بالنص إنما بحالة المؤلف النفسيّة . ولئن كانت نوايا منْ يكتب يمكن أن تُعمّم في هيئة أوصاف مندغمة في استراتيجية نصيّة ، فإننا حالما نشرع في وصف توقّعات القارىء الممكنة ، فيما يتّجاوز النص ، نصير في وضع نتعاطى فيه مع العوالم الممكنة التي حققها القارىء . ويبدو أن تبنّي " إيكو " لمفهوم السرد الذي حدده " فان ديك " قد أثمر هذه التصورات . فالأخير كان قد عرّف السرد بأنه وصف أفعال ، يلتمس فيه لكلّ موصوف فاعلاً وقصداً وحالة وعالماً ممكناً وتبدلاً وغاية ، فضلاً عن الحالات الذهنية والشعورية والظروف المتصلة بها(٨) . وكما يلاحظ فالتنافذ قائم بين عمليتي الإرسال والتلقي ، فالسلسلة اللفظية المشفرة التي يرسلها

المؤلف ، يقوم المتلقي بحلها في ضوء السياق الثقافي ، وبذلك يشكل عالماً خيالياً ، يستمد دلالته من المضمرات النصية التي تستثار بعلاقاتها المختلفة بالمرجع .

٤ . كان " أمبرتو إيكو " قد أكد بأن النقد الكلاسيكي يسعى لأن يجد في النص أمرين : أولهما مقاصد المؤلف ، وثانيهما مقاصد النص بمعزل عن مقاصد كاتبه ، وانطلاقاً من الأمر الثاني ، الخاص بمقاصد النص ، أصبح من الممكن البحث ، فيما إذا كانت المعاني النصية تعود إلى تماسك النصوص ذاتها بفعل وجود معنى قائم فيها بالأصل ، أم أن ذلك عائد إلى قدرة المتلقي على استدراج المعنى بسبب إمكانات المتلقي نفسه . وغاية ما يريد " إيكو " أن يتوصل إليه هو تنظيم نوع من العلاقة التفاعلية بين مقاصد النصوص ومقاصد المتلقّين . على أن تركيز الاهتمام على هذه العلاقة ، سيجعل مقاصد المؤلف خارج دائرة الاهتمام، وتلك المقاصد لا يمكن استبعادها ، على الرغم مما ينطوي عليه ذلك من صعاب ، تتعلّق بغياب المؤلف ، فيما يظل النص والمتلقي حاضرين ومتلازمين دائماً . وللتدليل على أهمية ذلك يضرب " إيكو " مثلاً بروايته " اسم الوردة " فهو قد اختار العنوان مصادفة ، وإثر تردد بين خيارات عدة ، لأن الوردة رمز مثقل بالدلالات ، بحيث أنه فقد أو كاد يفقد في النهاية كلّ دلالة : الوردة الصوفية ، ووردة عاشت بين الورود ، حرب الوردتين ... إلخ . لقد تمّ تضليل القارىء لذلك لا يستطيع أن يختار تأويلاً ، وحتى إذا قام بهذه القراءات الاسمية للبيت الشعري اللاتيني الذي تختتم به الرواية ، والذي يرد فيه اسم الوردة فإنه سيقع ضحية احتمالات غريبة ، إذ ينبغي على العنوان أن يشوش الأفكار ، وليس يوحدها ، فلا شيء يطمئن الروائي أكثر من أن يكتشف القراءات التي لم يفكر فيها ، والتي يوحي له بها القرّاء ، وعليه أن يلتزم الصمت تجاه تلك القراءات ، وعلى الآخرين أن يناقشوا ذلك بالاعتماد على النص

نفسه ، وحسب " إيكو " فعلى المؤلف أن يموت بعد أن يكتب كيلا يُربك المسار الذي يتخذه النص ، يجب على المؤلف ألاّ يشرح ، لكنه يستطيع أن يروي لماذا وكيف كتب[٩]، فذلك قد يصلح لفهم بعض التقنيات الخاصة بإنتاج الأثر الأدبي . ولكنّه لا يمكن أن يحدد للمتلقي كيفية قراءته . ولكن على نحو غير مباشر ، فإنّ " إيكو " من خلال مثال " اسم الوردة " يريد أن يتوصل إلى أن المؤلف له أيضاً مقاصد ، وإن كانت تبدو غير معللة للآخرين ، وربما لنفسه ، أو أنها غير ظاهرة كآراء منفصلة في ثنايا النصوص . ولو أمكن ، أن تتلازم تلك المقاصد الثلاثة وتتفاعل لأمكن إنتاج دلالة أكثر تنوعاً وشمولاً وخصباً .

٥ . إنتهى " فان ديك " إلى أنّ دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعتبر تتويجاً لدراسات سياقية تبدأ بالسياق التداولي ، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي - النفسي ، وأخيراً السياق الاجتماعي - الثقافي ، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي ، تبدأ بالنص كفعل لغوي ، ثم بعملية فهمه ، وتأثيره ، وأخيراً بتفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية . إذ يحدد السياق الاجتماعي نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النصوص ، والأنماط الشائعة منها ، وقدرتها في الإحالة على مرجعيات متصلة بعصورها . فالتفاعل بين النص والسياق الاجتماعي - الثقافي لا يحدد فحسب القواعد والمعايير الضرورية ، إنما مضمون النصوص ووظائفها ، وذلك ضمن أطر واضحة . ويعزو " فان ديك " اختلاف الظواهر الثقافية ، وشيوع أنواع من النصوص ، بما في ذلك البنيات النسقية والأسلوبية ، البلاغية من ثقافة لأخرى إلى طبيعة ذلك التفاعل ونوعه وشروطه وعصره[١٠]. فالتراسل بين المرجعيات بكل مكوناتها والنصوص يتمُّ وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التواصل والتفاعل ، فليس المرجعيات وحدها التي تصوغ الخصائص النوعية للنصوص ، بل إنّ تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات ، وتسهم في

إشاعة وقبول أنواع أدبية معينة ، ويظل هذا التفاعل مطرداً ، وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما ، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص ، وغالباً ما تدفع المرجعيات والنصوص على حدٍ سواء بتقاليد خاصة ، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة ، وخصائص النصوص وأساليبها وموضوعاتها ، وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتطلّب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق ، وديناميةِ الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك ، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات على وفق أنساق جديدة ، وتتدخّل عملية التلقي بكل مستوياتها في تثبيت الأنواع الجديدة وتقبّلها ، ذلك أنها الوسيط المنشّط لكلّ من المرجعيات والنصوص على حدٍ سواء .

٦ . على خلفية مفهوم " باختين " لعملية التلفظ باعتبارها ممارسة لسانية تترتب أبعادها الدلالية ضمن نسق ثقافي معين ، تعالج "جوليا كرستيفا " النص الأدبي على أنه منظومةَ من الأفعال عبر اللسانية التي تدمج التلفظات المباشرة للسان بالسياق الثقافي العام ، وبذلك يتشكل فضاء عام للنص يستمد دلالته من خصوصية اللفظ المترتبة ضمن سياقاته ، وانطلاقاً من هذا التصور كانت " كريستيفا " قد عالجت الملفوظ كنظام إيديولوجي ، بعد أن أكدت أن إحدى العقبات التي تواجه الدراسات السيميولوجية هي تحديد خصوصية التنظيمات النصية المختلفة عبر موقعتها في النص العام (الثقافة) الذي تنتمي إليه وينتمي إليها . وكانت بلورتْ مصطلح " الأيديولوجيم - Ideologeme " المشتق من تصورات " باختين " لحل مشكلة النص الذي يتأرجح بين كونه نظاماً مغلقاً أو منفتحاً. وجعلته موجهاً لمعالجة هوية النص ، فهو دال على تقاطع نظام نصي معين مع الملفوظات التي سبق عبرها في فضائه ، أو التي يحيل

عليها في فضاء النصوص الخارجية ، إنه يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي تمكّن من قراءة النص على مختلف مستويات النصوص المتصلة به، تلك النصوص التي تمنحه معطياته التاريخية والاجتماعية . والمكسب الذي يحققه هذا التصور للنص هو أن ينزله في سياقاته الثقافية ، فالنص الروائي تبعاً لذلك ليس عنصراً أولياً مغلقاً ، إنه بالأحرى عملية وحركة ربط تشكل سلسلة متواليات مولدة لوحدات دلالية كبرى تترتب في سياق ثقافي وعليه فالدراسة لا تنصبُّ على الوظيفة المستقلة للنص ، بوصفه نظاماً مغلقاً ، إنما تذهب إلى ما خلف ذلك . فالرواية كوحدة إيديولوجية هي خلاصة تمازج ما هو إطار ثقافي يحتضن النص الروائي من جهة ، وما هو منبثق من النص ذاته من جهة أخرى ، إنه بعبارة أخرى ذلك التداخل بين المكونين الخارجي والداخلي[11]. وحلقة الوصل الرابطة بينهما هي عملية تلقيهما . والواقع فإنه بدون أن تمنع عملية التلقي دورها الحقيقي ، فإنه ليس النصوص وحدها التي ستظل منحبسة في أنساق مغلقة ، إنما الأنواع أيضاً ستظل تجريدية ومتعالية وثابتة ، وكل هذا سيتعارض مع الحقيقة التاريخية للثقافة بعامة ، والأدب بخاصة ، وهي خاصية التحوّل الدائم .

٧. حاول " روبرت شولس " أن يتجاوز نظرية الأنواع الأدبية التقليدية وما أورثته من خلافات بين الباحثين ، وبخاصة من جهة التعليقات والحواشي التي تراكمت حول التصور الأرسطي لها الذي قدمه في كتاب " فن الشعر " وما تفرّع عن كل ذلك من آراء كثيرة ، وذلك بأن يستبدل بنظرية الأنواع نظرية اصطلح عليها " نظرية الصيغ " وهي تقوم على درجة " التمثيل " الذي يقوم به الأدب السردي للعالم الذي يشكل مرجعية له . وفيها يقرر الفكرة الآتية : إن كل الآثار التخييلية قابلة للاختزال في ثلاث نبرات جوهرية . هذه الصيغ التخييلية القاعدية تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخييل - مهما كان - وعالم

التجربة . إن العالم التخييلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة ، أو أسوأ منه ، أو مساوياً له . هذه العوالم التخييلية تتضمن مواقف عرفت بالرومانسية والهجائية والواقعية . إن التخييل يمكن أن يقدم عالم الهجاء المنحطّ ، أو عالم الأنشودة العاطفية البطولي، أو عالم الحكاية المحاكي . لكنّ العالم الحقيقي محايد أخلاقياً ، أما العوالم التخييلية فإنها محمّلة بالقيم ، وهي تقدّم لنا وجهة نظر عن وضعنا ذاته بطريقة تجعلنا – ونحن نحاول تبيّن موضعها – نلتزم بالبحث في وضعنا الخاص . إنّ الأنشودة العاطفية تعرض أنماطاً من الناس المثاليين في عالم مثالي ، فيما تعرض الأهجية أنماطاً من الناس الأدنياء الأرذياء الغارقين في الفوضى . أما المأساة ، فإنها تقدّم أبطالاً في عالم يعطي لبطولتهم معنى"[١٢]. وواضح أن " شولس " يتحرك في الأفق الأرسطي الذي لم تفلح الشعرية الحديثة في التخلص من بصماته المؤثرة . فهو يسعى ضمناً للتوفيق بين " المحاكاة " الأرسطية و"التمثيل "، باعتبارهما معيارين مرنين لقياس نوع التجلي الممكن بين الواقع والفن وبوصف التخييل السردي فناً ، فإنه ، بوساطة التمثيل يتأرجح بين رتب ثلاث أشار إليهما " شولس " بوضوح ، وكل رتبة تنتج صيغة لها تقاليدها الأدبية الخاصة بها . ونصوص التخييل السردي تتردد بين هذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها . ونظراً إلى أن الصيغة الواقعية في التخييل تقع بين صيغتين تقدم الأولى العالم بأفضل مما هو عليه وهي الأنشودة العاطفية الرومانسية ، وتقدم الثانية العالم بأسوأ مما هو عليه وهي الأهجية ، فإن المأساة تقع بين القطبين ، فيكون التمثيل فيها أقرب إلى حقيقة العالم الخارجي ، مع الأخذ بالاعتبار التنوع الممكن من خلال الاقتراب إلى الصيغة الرومانسية أو الصيغة الهجائية ، وفي هذا المجال يتحقق البعد الواقعي للتمثيل الذي اكتسب شرعيته في الرواية الأوربية خلال القرن التاسع عشر خاصة .

على أن هذا الحد الوسط للتمثيل ، ينطوي على تنوع خاص به يضفي على كل شكل درجة من الخصوصية للصيغة السردية المعتمدة .

استدرجت نظرية الصيغ ، كما طرحها " شولس " مواقف مختلفة، ومن ذلك أن " ستمبل " ، على سبيل المثال ، قام في آن واحد بنقدها وتعديلها ، بهدف تطويرها ، بعد أن وجدها لا تولي التلقي أهمية كبيرة ، ورأى أنها تستدعي النقاش في مواطن عدة ، وبخاصة أن بناء مختلف صيغ التخييل هذه يفترض أن يكون له تأثير في عملية التلقي من قبل القارىء من حيث كونها تقدّم له وجهة نظر عن وضعيته الخاصة ، وتجعله يتساءل عن حياته ذاتها ، وقد احتج على الغموض الكامن في نظرية الصيغ ، لأنه لا يرى الكيفية التي يتم بها وصف العلاقة بين عالم التخييل وعالم الواقع وفق مقياس كيفي أولي مثل هذا المقياس (أفضل / أسوأ) . ناهيك عن الحديث عن علاقة تساوٍ بين هذين العالمين ، واعتبر كل ذلك مدعاة للشك ، وينطلق من رؤية تبسيطية ، ولإغناء نظرية "شولس " اقترح أن تكون الصيغ بمثابة وظائف لبعض المبادىء المنظمة، أو كميزات تستخدم لتكييف المتلقي بطريقة أو بأخرى ، وسعى لربطها مع دعوته لتشكيل إجناسي جديد ، وذلك لأن ما تحتاج إليه الصيغ هو بروزها في شكل ما ، يجعل أمر إدراكها ممكناً ، وهنا فإنها ستندرج ضمن التقاليد التاريخية سواء كانت لغوية أم أدبية أم ثقافية أم اجتماعية .. إلخ ، وهذا يجعلها جزءاً من تجربة القارىء ، فتكون بذلك سلسلة من المواقف لأنها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي الذي هو نموذج موازٍ للواقع ، فالصيغ إذن يقع إبرازها بواسطة النماذج ، فتتضافر كل من الصيغة والنموذج معاً في وظيفتهما ، وهو الشرط الأساسي لكل عملية تلقٍ(١٣) . وهذا التعديل القائم على الملاءمة بين النموذج الخاص بالنوع الأدبي والصيغة جعل " ستمبل " يخلص إلى أن مؤدى نظرية " شولس " يؤدي ، بصورته المنقحة ، وظيفة إبستمولوجية

أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية ، وهكذا فإن التلقي كممارسة يتدخل في صلب مشكلات النقد الأدبي ، وينخرط في تجديد الأفكار الأساسية فيه ، مثل قضية مستويات السرد ، والعوالم النصية ، والأنواع الأدبية وغيرها .



الهوامش

١. عبدالله إبراهيم ، المركزية الغربية (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧) ص ٣٥٨ .

٢. يورغن هابرماز ، القول الفلسفي للحداثة ، ترجمة فاطمة الجيوشي (دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٥) ص ٥٢١ – ٥٢٢ .

٣. روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ترجمة عز الدين اسماعيل (جدة : النادي الأدبي – الثقافي ، ١٩٩٤) ص ٢٥٠ – ٢٥٤ .

٤. عبدالله إبراهيم ، السردية العربية (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢) ص ١٣ .

٥. G. Prince " Introduction to stuy of Narratee ". In " Tompkins (ed) Reader - Response Criticism (London, John Hopkins university press, 1980) p. 7.

٦. Seymour Chatman, Story and Discourse (London, Cornell university press, 1978) p. 255.

٧. Jonatha, Culler, On Deconstruction (New York, Cornell University press, 1986) p. 34.

٨. أمبرتو إيكو ، القارىء في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد (بيروت – المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٦) انظر الصفحات الآتية : ٦٧ ، ٨٥ ، ١٧٠ ، ١٧٤ ، ٢١٠ ، ٢٢٤ .

٩. أمبرتو إيكو ، اسم الوردة : آليات الكتابة ، ترجمة عبدالرحمن بو علي (مجلة نزوى ، سلطنة عُمان ، ع ١٤ لسنة ١٩٩٨) ص ٦٤ .

١٠. فان ديك ، النص بنياته ووظائفه : مدخل أولي إلى علم النص ، ترجمة محمد العمري ، انظر كتاب " نظرية الأدب في القرن العشرين " إلرود إيش وفوكيما وآخرون (الدار البيضاء ، أفريقيا الشرق ، ١٩٩٦) ص ٧٨ .

١١. جوليا كرستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي (الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٩٧) ص ٢٢ – ٢٣ .

١٢. روبرت شولس ، صيغ التخيّل ، ضمن كتاب " نظرية الأجناس الأدبية "، كارل فيتور وآخرون ، ترجمة عبدالعزيز شبيل (جدة ، النادي الأدبي – الثقافي ، ١٩٩٤) ص ٩٧ ، ٩٩ .

١٣. وولف ديتر ستمبل ، المظاهر الأجناسية للتلقي . المصدر السابق ص ١٢٠ وما بعدها .

* * *

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 56
1 يونيو 2005



عبدالله إبراهيم

- 1 -

ظهرت تاريخيات «جورجي زيدان» (1861-1914) وسط تفاعل النصوص السردية المؤلّفة والمعرّبة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لتقدم أول سلسلة، شبكة متكاملة، تقوم على تمثيل سردي تاريخي للأحداث العربية - الإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى الانقلاب العثماني في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وعلى الرغم من أن العمر لم يسعف «زيدان» لإكمال السلسلة، فظلت بعض العصور دون تغطية، إلا أنه كان يعلن باستمرار أنه في سبيله لإعادة تفريغ التاريخ العربي - الإسلامي من مظانه الكبرى وتقديمه مبسطاً ومتتالياً. ومن أجل شد الانتباه كان يختلق قصة حب، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة اتي بها يستكشف الوقائع التاريخية، ولهذا كان يشير دائماً وبإلحاح، في معظم رواياته، إلى أنه ينتقل إلي مرحلة، بعد أن فرغ من تقديم أخرى، بحيث يبدو التصميم والقصدية واضحين، وما الحكاية إلا وسيلة لإثارة الاهتمام. وكان يذكر المصادر الأصلية التي يستعير منها المادة التاريخية.

. بدأت «تاريخيات» زيدان بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخية وتعريبها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إذ ظهر عدد وافر منها إبان تلك الفترة، من ذلك أن تعريبين متتالين لرواية «الكونت دي مونت كريستو» لـ «إسكندر دوماس»، ظهر الأول، الذي قام به «سليم صعب» في عام 1866، في بيروت، والثاني في القاهرة قام به «بشارة شديد» في سنة 1871، وبعد عشر سنوات عرّب «قيصر زينية» رواية دوماس الأخرى «الكونت دي مونغوميري» وصدرت في القاهرة مسلسلة في

جريدة «الأهرام» خلال عام 1881، ثم رواية «الفرسان الثلاثة» في أربعة أجزاء بتعريب «نجيب حداد»، ظهرت في القاهرة عام 1888 . هذا فضلاً عن روايات أخرى كثيرة لـ «فولتير» و«فينلون» و«شاتوبريان» و«سكوت» وغيرهم.

- 2 -

هذا الأمر كان مثار اهتمام «زيدان» ومتابعته. والحق فقد اكتسحت المعربات التاريخية عالم السرد العربي في الحقبة التي كان «زيدان» منهمكاً في تاريخياته، وبخاصة روايات «دوماس الأب» التي توصف عادة بأنها «نهر خارق من السرد» يركز فيها على تاريخ فرنسا، هادفاً من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربّعت بوصفها إحدى الدول الأوروبية الكبرى، لكن «زيدان» الذي شغف بهذه السرود التاريخية التي تهدف هي الأخيرة إلى تأسيس وعي بالماضي، كان يريد من وظيفة هذه السرود أن تحقق الهدف نفسه كما تقرر في تاريخيات «دوماس» و«سكوت» ولكن بأسلوب مختلف. فبعد أن أتم سبع روايات تاريخية وجد زيدان أنه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخية - السردية لديه، وبذلك استنبط القانون العام الذي سار عليه، والذي سيسير عليه في النهاية. جاء ذلك عام 1902 في المقدمة المهمة التي وضعها كمدخل لرواية «الحجاج بن يوسف الثقفي» وبيّن فيها تصوّره لمجموعة من القضايا، وفي مقدمتها، وظيفة الرواية التاريخية عنده، ووظيفتها عند الكتّاب الأوروبيين، ووظيفة الحكاية الفنية داخل النص، وأخيراً كشف التاريخ. قال «رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج، وفيهم مَنْ جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء. وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية

تشويقاً للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوّق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة».

- 3 -

كان «جورج لوكات» قرر بأن الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، ثم أبدى ملاحظة مهمة، ذهب فيها إلى أنه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويستطيع المرء إذا ما أحس ميلاً في نفسه إلى ذلك، أن يرى الأعمال القروسطية المعدة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير «أسلافاً» أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة، تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند. وطبقاً لـ «لوكاتش» الذي قدم دراسة معمّقة عن الرواية التاريخية، تكون هذه الرواية، بمعناها الحقيقي، حديثة عهد في الآداب العربية، وهي رواية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع. وهذه الوظيفة تطابق تمام المطابقة ما قرره «فرح أنطون» في كتابه «فتح العرب لبيت المقدس» الصادر في القاهرة، عام 1919 قال «إن الروايات التاريخية لا يقصد بها سرد وقائع التاريخ وأرقامه، فإن طالب هذه الوقائع والأرقام يلتمسها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجردها عما ليس منها، لا في الروايات المطوّلة التي تشتبك وقائعها الخيالية بها، ولا يصبر طالب التاريخ على مطالعتها، وإنما المقصود من الروايات الخيالية... تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة» وهذا رد ضمني على ما ذهب إليه «زيدان» في جعل التاريخ حاكماً على الرواية لا هي علي كما فعل بعض الروائيين الغربيين.

من الواضح أن الفوارق الدقيقة بين التاريخ والسرد كانت ملتبسة في ذهن «زيدان، أقصد التاريخ بوصفه خطاباً يتميز بدرجة كبيرة من الموضوعية، والسرد بوصفه وسيلة لتشكيل الأحداث، وعادة صوغها، وتمثيلها، فإحساس «زيدان» بكل ذلك كان باهتاً، ولم يكن يعرف أنه بوساطة السرد سينزل ترتيب الأحداث ودلالتها إلى سياق غير سياقها، فإعادة تشكيلها سردياً لن يحافظ بأي شكل من الأشكال على أبعادها الموضوعية أو شبه الموضوعية، ولهذا فإن جوهر عمله في تاريخياته سينتهي به إلى الانقسام على نفسه، فهو في الوقت الذي يريد فيه أن يجعل «التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبه الإفرنج» فإنه لم يأل جهداً في بعث المواعظ الاعتبارية المتعددة الأبعاد والأغراض والأهداف من تضاعيف رواياته، وبذلك كان يستخلص عبرة، فالتاريخ غادر ميدانه كسلسلة وقائع، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عبرة وعظة، في حين يريده هو أن يكون مرجعاً. كان «زيدان» يريد تأسيس وعي ميسّر بالتاريخ، وثمة بون شاسع بين كتابة التاريخ والوعي به.

- 4 -

حدد «زيدان» الوظيفة الخاصة بالرواية التاريخية كما فهمها وكتبها، وبدا أقل تشدداً مما صرّح به من قبل، فقال «لا نريد بالرواية التاريخية أن تكون حجة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق، ولكننا نريد أن تمثل التاريخ تمثيلاً إجمالياً بما يتخلله من أحوال الهيئة الاجتماعية (= المجتمع) على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرد إذا صبر الناس على مطالعته.. فإذا رّدت روايتنا من عبارات الحب ونحوه وكانت تاريخاً مدققاً يصح الاعتماد عليه، والوثوق به، والرجوع إليه، وإن كنا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحد، وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة». وذهب إلى أكثر من ذلك حينما حدد وظيفة الرواية التاريخية بشكل عام، فقال «بالروايات التاريخية نهيئ الناس لمطالعة

التواريخ وإن يكن في تأليف الرواية من المشقة أضعاف ما في تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلف الرواية، ولكن غرضنا الفائدة العامة وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصية التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أن لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزية لا تتأتى لنا في التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلاً يشخّص تلك الوقائع تشخيصاً يقرب من الحقيقة، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة فضلاً عما يتحلل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم مما لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلا تكلفاً».

القصد من كل هذا بيان الكيفية التي وظف فيها «زيدان» المادة التاريخية، لكنه يتضمن نقداً للروايات التاريخية الأجنبية التي كانت الحكاية فيها حاكمة على التاريخ، هو نقد مبطّن لـ «والتر سكوت» و«إسكندر دوماس كونهما غلّبا المكوّن الحكائي في روايتهما على المكون التاريخي. ومع أن «زيدان» كان حذراً مما عدّه خطأ لديهما، الأمر الذي جعله يشطر رواياته إلى شطرين متوازيين: عرض أحداث تاريخية وعرض أحداث تخيلية، فإنه، حينما لا يستطيع العثور على شخصيات تاريخية حقيقية يمكن ربطها بعلاقة حب رومانسية، كان يبتدع تلك الشخصيات من مخيلته؛ فشخصيات رواياته تتحدّر عن مصدرين: الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية، ومثال النوع الأول شخصيات رواية «العباسة» ورواية «أبي مسلم الخراساني» وبعض شخصيات «عذراء قريش» ومثال النوع الثاني شخصيات رواية «الانقلاب العثماني» و«أسير المتمهدي» و«جهاد المحبين».

- 5 -

اهتدى «زيدان» فيما يخص المحتوى الدلالي للعالم السردي في تاريخياته، بالموروث السردي القديم، فالروايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تنهل نسيجها الدلالي من المرويات السردية العربية الموروثة التي تقوم على الاستقطاب الثنائي المتضاد بين الفضائل المطلقة

والرذائل المطلقة، ولم يُخرق هذا النسق علي الرغم من تغير الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية، فثمة امتثال لذلك النسق، وقد ظل «زيدان» يفكر داخل هذا الإطار، فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أولية قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشر، ويفصّل تلك الشخصيات على أساس الطبائع الثابتة، ولا يُدخل تغييراً يذكر عليها إلي النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعها الأولى التي ظهرت بها. فكأن الخير والشر ليسا مفهومين زمنيين وثقافيين واجتماعيين منظورين، إنما هما طبعان وغريزتان ونزعتان لهما ثبات مطلق، وهو لا يسمح بالتحول من هذا إلى ذاك، إلا نادراً جداً، فشخصياته نماذج مقفلة في مسارين لا تخرج عنهما؛ لأن التداخل والتحول سيفسد ثبات النسق الأخلاقي، وهذا يفضي إلي انهيار سلم القيم في العالم الذي رسخه الفكر القديم على ركائز ثنائية متعارضة.

هذا الانقسام الدلالي والحكائي، أي الانقسام الخاص بالقيم والآخر الخاص بالمناوبة بين المادة التاريخية والتخيلية، أضفى نسقية ثابتة على روايات زيدان، وكان مثار نقد واضح انتبه إليه دارسوه. وهذا يفضي بنا إلى القول بأن كل روايات «زيدان» إنما هي تنويع ضعيف ومحدود لحبكة واحدة، وتغير نوع الأحداث، وزمانها ومكانها وشخصياتها، لا يقود إلى تغيير في نظام العلاقات السردية فيما بينهما، هنالك نسق تكراري دائري مغلق في البناء والدلالة، أضفى إلى عناصر البناء الفني سمات يصعب استبدالها وتغييرها فالشخصيات تظهر حاملة لأفكار وملامح وأفعال لا تعرف التغيّر، وتصوّر منذ البدء على أنها أنموذج فكري وأخلاقي، وليس إنسانياً. وكل الأحداث إنما تتضّد لدعم خصائص النموذج لتجعله في تضاد مع أنموذج مناقض، فـ «سلم» و«سليم» في رواية «جهاد المحبين» لكونهما خيرين وطيبين ومحبين، يوضعان بالضد من «وردة» و«الخدم» لأنهم يسعون إلى إفساد علاقتهما الخيرة. و«العباسة» و«جعفر البرمكي» ممثلا الخير، هما ضد «زبيدة» و«الفضل بين الربيع» لأنهما شريران يحولان دون زواجهما. والأمر نفسه يتكرر بين «شيرين» و«رامز» و«صادق» و«الأب» من جهة ثانية في رواية «الانقلاب العثماني» وبين

«فدوى» و«شفيق» من جهة و«عزيز» من جهة أخرى في رواية «أسير المتمهدي». وبين كل من «أسماء بنت مريم» و«محمد بن أبي بكر» و«أبو مسلم الخراساني» و«مرو» و«ابن الكرماني» من جهة أخرى. ويقاس ذلك الأمر في «غادة كربلاء» و«فتاة القيروان» و«شارل وعبدالرحمن» و«الأمين والمأمون». وكل أعمال «زيدان» الروائية تخضع لهذه المنازعة الثنائية التي تضع الشخصيات في مواجهات قيمية وأخلاقية لأنها ترمز إلى نظم ثقافية متصارعة أكثر مما ترمز إلى شخصيات فنية تنبثق من سياق السرد.

❖ ❖ ❖

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 32
1 مايو 1999



عبدالله إبراهيم

يؤدي السـرد بوصفـه وسيلة تشكيل المادة الحكائية وظيفة تمثيلية شـديدة الأهمية في روايات إبراهيم الكونـي ، فهو ، فضلاً عن تركيب تلك المـادة ، يُنظّـم العلاقـة بينهـا والمرجعيـات الثقافية الوقائعية التي تستمد نسغها منها ، بما يجعل تلك المادة تندرج في علاقـة مزدوجـة مـع مرجعياتهـا ، فهي ، من جهة أولى ، متصلة بتلك المرجعيات لأنهـا تستثمر كثيراً مـن مكوناتهـا ، وبخاصـة الأحـداث والشخصيات ، وهـي، مـن جهـة أخـرى منفصلـة عنهـا ، كـون تلـك المـادة ذات طبيعـة خطابيـة فرضتهـا أنظمـة التخيّـل الروائـي ، بمـا لهـا مـن قـدرة علـى تخليق وقـائع تنـاظر وقـائع المرجعيات الحقيقية . وهكذا فالسرد فـي وظيفتـه التمثيليـة يركّـب ويعيد تركيب ، ويبدع ويعيد تأسيس ، سلسلة متكاملـة ومتداخلـة مـن الوقـائع والأحداث والشخصيات والخلفيات الزمانية والمكانية ليجعـل منهـا المـادة الحكائية التي تتجلى من تضـاعيف السـرد فـي روايـات الكونـي . وفيمـا يخص طرائق الأداء السردي ، فإنّ السرد نفسه يقوم بدمـج نُبذٍ متنـاثرة من الأخبار والوقـائع ، وشـذرات مـن الحكايـات الأسـطورية والخرافيـة ، وجملـة مـن المـأثورات الشـفاهية القبليـة والدينيـة ، دون أن يمتثـل لسياقاتها الخارجية ، فثمة إعادة تركيب مستمرة لكل شـيء ، وإدراجـه في سياقات سردية خاصة بعالم تخيّلي كبير تمكّنـت روايـات الكونـي مـن ترتيب معالمه وفضاءاتـه وعنـاصره ، وهـو عـالم يتميـز عن سـواه مـن العوالـم الروائيـة التخيليـة بالطريقـة التـي قـام بهـا السـرد فـي تمثيـل المرجعيـات ، وبعـث مكونـات جديـدة طبقـاً لمقتضيـات الحاجـة التـي يستدعيها ذلـك العـالم فـي الوقت نفسـه ، وفـي ثنايـا ذلـك العـالم تنبثـق

الشخصيات من آفاق ضبابية ، وكأنها بلا ماضٍ ، وتنخرط في حركة صداع محتدم فيما بينها ، صراع حول المفاهيم ومنظومات القيم والتطلعات ، وحول الانتماء والتملك والهوية ، وحول الرغبات والمتع الذاتية ، وقبل كل شيء مواصلة البحث عن مصير مجهول في فضاء صحراوي لا نهائي ، يضفي على الشخصيات نوعاً من العزلة والانفراد ، بمقدار ما يدفعها إلى ضرب من المشاركات العابرة ، وهي ترتحل دون هوادة ، وكأنها لا تدرك معنى الاستقرار .

يضيء السرد ، وهو يؤدي وظيفته التمثيلية عالماً بكراً إذ يميط اللثام عن وجه مجموعة بشرية احتجبت دائماً وراء اللثام ، وهي " الطوارق " ، وكما هو واضح ، فإنّ الاهتمام ينصرف إلى كشف طبيعة الصراع المستحكم بين مجموعة مُنتخبة من شخصيات لا يخفى امتدادها العرقي والديني ، وفي كل ذلك لا يتم التوقف فقط على هذه المجموعات العرقية ، ومعاينة علاقتها فيما بينها ، وفيما بينها والصحراء المترامية الأطراف ، إنما ، وهذا أمر ينبغي أن يثار بكثير من الاهتمام في هذا السياق ، يصطنع السرد ، فضلاً عن ذلك ، جملة من الأساطير الخاصة التي تُدرج في العالم التخيّلي ، وتشكل قوامه الرئيس وهي أساطير تومض ثم تنطفيء ، لكنها دائماً تنبض بالحيوية والتألق ، محورها العلاقة الملتبسة والمرتبكة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان ، ولو رُتِّبت على وفق أنساق محددة ، لشكّلت بمجموعات ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " ميثولوجيا الطوارق ". على أنه ينبغي التأكيدأنّ الكوني لم يقصد تقديم تاريخ موضوعي للطوارق ، فليس ذلك من شأن الإبداع ، إنما تقصّد فنيّاً وتخيليّاً ، واستناداً إلى منظور ذاتي إبداعي ، أن يلج عالماً جديداً ، فضّ بكارته بعنف وقسوة ، وفي الوقت الذي أضاء فيه عتمته بوساطة التمثيل السردي ، فإنه تدخَل بطريقة حرة ومرنة لاصطناع حكاياته هو : تلك الحكايات المتضافرة فيما

بينها ، لتشكل ميثولوجيا متنوعة العناصر ، يتبوأ فيها الإنسان بهمومه وحيرته وتطلعاته الموقع الأول ، ذلك الإنسان الذي لا يجد أنيساً فيختار مضطراً الحيوان ، رفيقاً له ، يبثه لواعجه وعزلته ، فعلاً ، هنالك تساوق مثير للانتباه في مستوى القيمة الممنوحة للحيوان والإنسان في روايات الكوني ، ففي كثير من اللحظات الحرجة ، حيث الوحدة المستحكمة ، لا يجد الإنسان إلاّ الحيوان مشاركاً له في كل شيء. فيبثه ما يعتمل في داخله على شكل حوار معلن حيناً ، ومناجاة داخلية أحياناً أخرى ، وخلال ذلك تنظيم الوقائع حول موضوعات الثروة والجاه والسلطة والغش والخديعة والغدر والرغبة المتأججة بالتمرد والرفض وعدم الانصياع لشيء ، وتتخلل كل ذلك متابعة مثيرة واستقصائية للانطواءات الذاتية ، والانقسامات النفسيّة ، والضغوط الداخلية ، إذ الشخصيات تتفاعل فيما بينها في صراع أو وئام عبر حكايات مستفيضة، مشاهد سردية طويلة تتفجر فيها حوارات غامضة حول أشياء وقعت ، وأخرى يبدو أنها ستقع لاحقاً في سياق آخر ، وهنا يتم توظيف إمكانات السرد الأدبي كالاسترجاع والقطع والاستباق والتداخل في تشكيل المادة الحكائية ، وتظهر اللغة كوسيلة تعبير وهي أكثر ميلاً للتجريد ، وليس لها قدرة استبطان اللحظات الشفافة والعميقة التي تمر بها الشخصيات، فالجملة القصيرة ، توحي بأنها قائمة بذاتها ، أكثر مما هي متصلة بغيرها ، وهي تؤجل باستمرار لحظة التماسك المطلوب في النص، وهذا يؤدي إلى تشظي مكونات العالم التخيّلي ، فالجملة مثل حبة رمل لا تتصل بغيرها ، إنما تتراكم بعضها فوق بعض على هيئة كثبان متموجة ومتغيرة ، وهذا هو حال اللغة في روايات الكوني ، إنها محكومة باتصال وانفصال معاً ، إتصال تفرضه سياقات التتابع اللفظي ، وانفصال تقتضيه طبيعة العلاقات بين الجمل ، يؤدي إلى تشكيل عالم متموج وممزق ومتناثر وكأنه تيه أبدي ، لا يتم العثور فيه إلاّ على حيوات

محكومة بدوافع غامضة وغريبة ، وساعية إلى أهداف متناقضة ، ذلك أنّ الثروة تجتذب ببريق الذهب بعض الشخصيات ، والسلطة تجتذب بشهوة القوة بعضها الآخر ، فتتقاطع المصائر ، وتتعارض القيم ، وتتحوّل الأهداف عن مساراتها ، وتنتهي كثير من الشخصيات الحاملة لمنظومات قيمية مختلفة نهايات مأساوية فاجعة ، فيما تظهر بعض الشخصيات مدفوعة بقوى قدرية نحو تلك النهايات ، وكأنها تسعى إليها، و تتعالق الحكايات في نظام متوالٍ ، أشبه بحكايات الأجداد للأبناء ، وحكايات الأبناء للأحفاد ، ووسط كل هذا تذوب هالة الشخصية / البطل ، فكأنّ ثمة قافلة من الشخصيات ، لا يمكن العثور على ما يميز كلاً منها على الأخرى إلاّ بمزيد من الاقتراب إليها ، فالمشاهد تحتشد بالأحداث والشخصيات ، وتلك الأحداث تتعاقب وتتقاطع وتتداخل ، فيما تتوالد الشخصيات ، وتنخرط في مواجهات عنيفة ، وهي تنتسب إلى عالم الطبيعة أكثر مما تنتسب إلى عالم الثقافة ، إنها تتصل بروابط طوطمية فيما بينها وبين أسلافها وعالمها وماضيها فالدرويش موسى في رواية "المجوس "[1] يختار في نهاية المطاف الانتساب إلى عشيرة الذئاب ، فقد سبق أن أنقذت جده من الموت ذئبة ، وأرضعته حليبها ، فصار ذئباً بالرضاعة ، وهو لهذا السبب يهاجر مع قطعان الذئاب حينما لا يجد تقبلاً من المحيط الإنساني ، والأمر ذاته يظهر مع شخصية " أوداد " الذي اشتق اسمه من أحد حيوانات الصحراء وهو " الودّان " وقد نُسب طوطمياً إلى الحيوان ، لأنه نفر من حياة السهول ، واختار أن يعيش حياته على قمم الجبال كالودّان ، بل إنه جعل شعار حياته ذلك الحيوان الأنيس ، ويفصح عن سر الانتساب فإذا بالودّان هو والد " أوداد ". ذلك أنّ أمه " تامغارت " لم تنجب ، لأنها كانت عاقراً ، فرحلت إلى الجبل حيث الودان ، وتوسلته أن يمنحها ذرية ، فكان قبوله بذلك مشروطاً بأن يمنح الوليد إليه ، ووقع الحمل ، و ولد " أوداد " وقد أنستْ الأمَّ وقائع

الزمان ما كانت وعدت به الودّان . بيد أنّ الأخير كان دائم التذكر ، وكما يحصل في التراجيديا الإغريقية إذ تقدّر الآلهة على الإنسان أمراً ، فقد سعى الودان لاسترداد وديعته ، فأغرى " أوداد " وجعله متيماً بقمم الجبال ، وأصعده إثر رهان اللوح المحرّم في الجبل ، فسقط إلى الهاوية، وبذلك استردّ طلبه إليه بالموت . وعلى الرغم من أنّ " أوداد " خالف وصية الأسلاف التي تحرّم الاقتراب إلى اللوح ، إلاّ أنّ إغراء القدر الذي رسمه له الودان قاده إلى تلك النهاية الفاجعة ، ومثل هذه الشخصيات كثير في روايات الكوني ، وكثير منها يأخذ سمات أخرى ، فتجد نفسها في تضادّ مع غيرها . وبشكل عام ، فالصراع بين الشخصيات من ناحية الانتماء واضح ، وثمة انتماء طبيعي كالانتساب إلى الحيوان والاتصال عبر أمشاج طوطمية بأصول سحرية غامضة ، و هناك انتماء ثقافي كالانتساب الديني أو القبلي أو العرقي ، ويتجلى الطمع وتفور النفوس بالشهوة والعنف . ورغم لا نهائية الفضاء إلاّ أنّ الشخصيات تبقى أسيرة هواجسها وهي تصطرع بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك ، وتظهر الصحراء بوصفها إطاراً يحتضن الطوارق في رحلتهم الأبدية وسط هبوب العواصف ، ولو مثلنا على ذلك مختارين رواية " المجوس" لتكشف لنا الأمر على الوجه الآتي ؛ فما أن تصل الأميرة " تينيري " والسلطان " أناي " إلى مكان صحراوي إلاّ وتبدأ الأحداث بلقاء الأميرة "أوداد " وتبدأ حكاية حب خطرة ومتوترة بينهما ، ويستفحل الأمر حينما يهجر " أوداد " زوجته ويلجأ إلى الجبل ، وبالتوازي مع ذلك يقوم الشيخ المبشّر بنشر طريقة دينيّة بين القبائل ، فإذا به يدعو إلى دين المجوس، وغايته من وراء ذلك جمع الذهب ، ويتصل هذا العالم بآخر قوامه الجن الذين يستوطنون جبل " ايدنيان " وبمقارنة عالم الجن الذي يحرّم فيه الذهب والقتل وأي نوع من أنواع التملك والاغتصاب بعالم الأنس الذي يمور بالخداع والاستغلال والعنف ، يتضح الأمر ويتكشف وجه

المفاضلة، وهذا أمر تفضحه الصحراء الحاضن الأول لنزوات تدميرية تنبثق في أكثر من مكان داخل الرواية " خرج الجلاد الأبدي من القمقم السماوي واستوى على عرشه في قلب الفضاء ، أمر جنده فجلدوا بدن الصحراء العاري بسياط النار ، مُنفذين طقوس قصاص خالد ، كتبه القدر على جبين الصحراء منذ خمسين ألف عام . مشى الدرويش فوق ألسنة السراب ، تسللت الرمضاء في ثقوب نعله الجلدي القديم وحرقت لحمه القديم فركع على ركبتيه وزحف نحو جبل معزول نحتته الريح وجردته من النتوءات فبدا مثل قالب السكّر الذي يجلبه تجار القوافل "[٢].

إنّ الصحراء تستأثر باهتمام منقطع النظير في عالم الكوني الروائي ، فهدوءها وغضبها ، وصفاؤها وعتمتها ، وأمانها وغدرها يترك أثره الكبير في العلاقات السردية بما في ذلك الشخصيات والأحداث واللغة ، وهي في الوقت الذي تؤجج فيه التمرد ، فإنها تبسط السكينة والهدوء والدعة والصمت إلى درجة يتحول ذلك إلى طقس تعبّدي يفرض حضوره على الشخصيات " ابتعدت القافلة ، خلّفت وراءها رائحة الإبل ، طغى السكون مرة أخرى ، سكون بلا قاع لا يتقن الإصغاء لملاحمه إلاّ الشيوخ، ولكن تلك الفئة المعمرة التي لا تريد من دنيا الصحراء إلاّ الصمت ، أو ربما لم يبق لها إلاّ الصمت . موسى لاحظ أن شيوخ القبيلة يزدادون تعلّقاً بالسكون الصحراوي كلما تقدّم بهم العمر ، يجتمعون ويذهبون إلى الخلوات المقطوعة ليسمعوا السكون ، أو " صوت ... " كما يروق لبعضهم أن يقول ، يوماً كاملاً ، يجتمعون ليصوموا عن النطق، عن الإيماءة ، عن أبسط إشارة . شعائرهم في الإصغاء للسكون من العبادات التي تفوق العادات "[٣]. كما أنّ ظهور الأسطورة واختفاءها أمر يطّرد في روايات الكوني ، فما أن تتوهج أسطورة إلاّ وتنطفىء أخرى ، وتظهر الشخصيات مُغبرة وهي تحمل حكاياتها الصحراوية معها أينما تذهب ، وكأنها لا تعمل إلاّ على مقايضة الحكايات

بعضها ببعض ، ووسط ذلك يستأثر الحيوان بمكانة واضحة ، فالجمل والحصان وحيوانات الصحراء الأخرى دائمة الحضور ، و تقوم أحياناً بأدوار رئيسة ، إذ تنعدم صلة الإنسان بالإنسان ، فلا يجد أمامه إلاّ التواصل مع الحيوان ، ففي رواية " التبر " يفتتح النص بالمقطع الآتي الذي يكشف نوع العلاقة بين " أوخيد " و" الأبلق " ، " عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل آهجار ، وهو لايزال مهراً صغيراً ، يطيب له أن يفاخر به بين أقرانه في الأمسيات المقمرة ويتلذذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمحبب " هل سبق لأحدكم أن شاهد مهرياً أبلق ؟ " ويجيب نفسه "لا ". "لا ". " هل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً في رشاقته وخفته وتناسق قوامه؟ " . " لا ". " وهل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً ينافسه في الكبرياء والشجاعة والكبرياء والوفاء ؟ ". " لا " . " هل سبق لأحدكم أن رأى غزالاً في صورة مهري ؟ " . " لا ". " هل رأيتم أجمل وأنبل ؟ ". " لا . لا. لا. اعترفوا أنكم لم تروه ولن تروه "(٤)، وهذا الضرب من العلاقة يؤسس صلة خاصة بين " أوخيد " و" الأبلق ". فالحيوان هو الآخر له شجرة نسب لا تقل أهمية عن الإنسان ، وفيما يقع " أوخيد " بحب حسناء ، فإنّ جمله هو الآخر يعشق ناقة . أما في رواية " نزيف الحجر "(٥)، فإنّ الاندماج يبلغ أقصاه بين الصبي والودّان ، فكل منهما يقع تحت طائلة " مديونية معنى " للآخر ، لأنه يمنحه الحياة حينما تدخل لإبعاد شبح الموت ، وبخاصة الودان الذي ينقذه وهو معلّق على صخرة في سفح الجبل .

يصعب القول بأنّ إبراهيم الكوني ، استناداً إلى السرد التمثيلي الذي تجلّى في رواياته ، قد قدّم " مجتمعات هامشية " تعيش على تخوم مجتمعات متماسكة ، ذلك أنها تظهر " هامشية " بمقدار كونها مجهولة للمتلقّي الذي اعتاد نوعاً من التلقي الخاص بعوالم مختلفة ، ومن ثمّ فإنّ الجهل بها ، إنما هو نوع من القصور الذاتي ذلك أنّ " الثقافة الحديثة "

تعتبر حواضرها مركز انطلاق ، ومحاور للمعاني ، وما عداها أطراف لـم تندرج في سياق التاريخ ، وبالنسبة لطوارق الكونـي ، فـالأمر مختلـف ، فالأصح بالنسبة لهم هو اعتبار العالم بعيـداً عن الصحـراء هامشـاً ، أمـا الصحراء بالنسبة لهـم فهـي المركـز ، ففـي قلـب ذلـك المكـان الشاسـع ، تتأسس سردياً كتلة قيم ضخمة لها رؤاها و تصوراتهـا للعـالم وللحيـاة ، ولها حكاياتها وأساطيرها ، ولها نظام قرابة شبه طوطمي . وعلى الرغم من أنّ الحس التاريخي يكسر الالتفاف الدائري للحياة ، ويوجهها توجيهاً خطياً ، فإنّ " مجتمع الطوارق " – كما شكّلته روايات الكونـي – وهـي في التحليل الأخير ليست وثيقة تاريخيـة إنمـا نـص سـردي يقـوم بتمثيل الأحـداث خطابيـاً – لـه أنسـاقه المتشـعبة فـي امتدادهـا ، لـه ميثولوجيـا خاصة تتجلى في كثير من تفاصيلها صور شبه ثابتة عن علاقـة الإنسـان بالطبيعة وعلاقة الإنسان بالحيوان ، وعلاقة الإنسان بالإنسان ، فالعلاقـة بيـن " الطبيعـة " و" الثقافـة " حـاضرة فـي صميـم العـالم الفنـي لروايـات الكوني ، علاقة تأخذ مرة شكل انفصال عنيف ، وتأخذ مرة أخرى شكل اتصال حميم . وهو عالم شفاهي التواصل ، مازال يحيا وسط إطار قوامه الدفء الإنساني الذي تتقاطع فيه صور متضادة ومتعارضة من المفـاهيم والمنظورات والتطلّعات .

الهوامش

* أستاذ الدراسات النقدية والأدبية في كلية الآداب - زوارة - ليبيا .

١ - إبراهيم الكوني ، المجوس (الدار الجماهيرية - ليبيا - دار الآفاق الجديدة - المغرب ، ١٩٩٠).

٢ - م.ن ١ : ٢٢٠ .

٣ - م.ن ٢ : ٢٣٥ - ٢٣٦ .

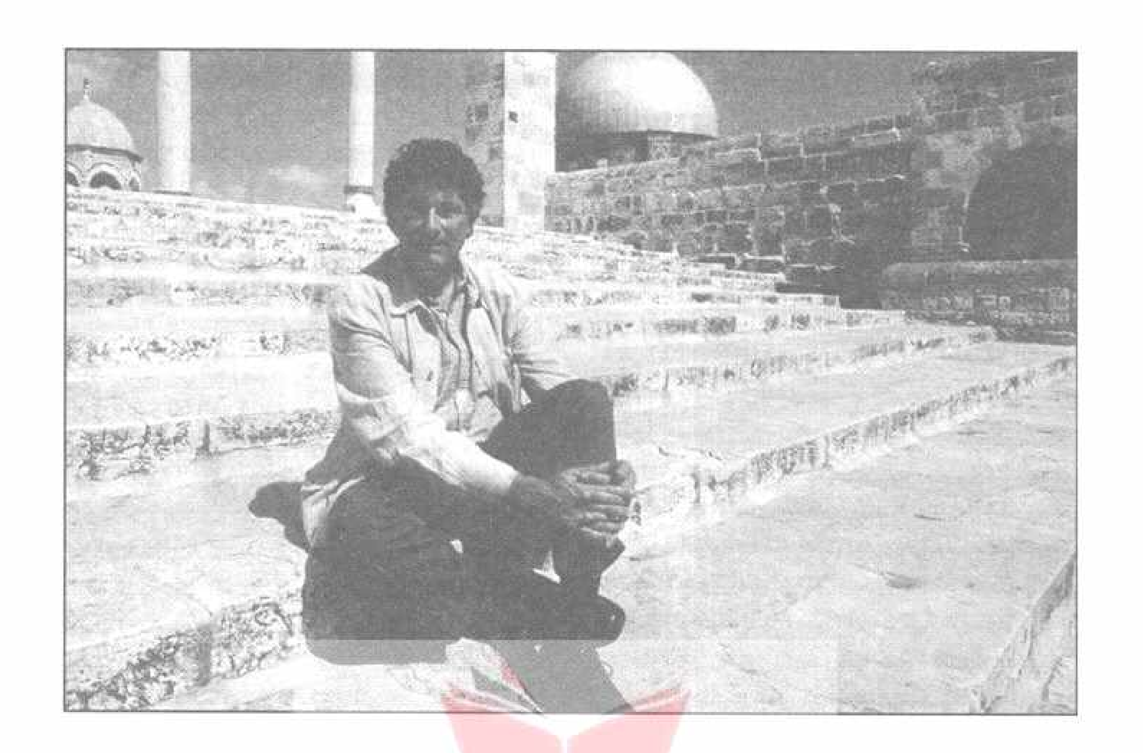
٤ - إبراهيم الكوني ، التبر (لندن ، دار رياض الريس للنشر والكتب ، ١٩٩٠) .

٥ - إبراهيم الكوني ، نزيف الحجر (الدار الجماهيرية - ليبيا ، دار الآفاق الجديدة ، المغرب ١٩٩١).

* * *



البحرين
البحرين الثقافية
العدد رقم 28
1 أبريل 2001



التمثيل والسرد

إدوارد سعيد وتوظيف المفهوم

عبدالله إبراهيم

لقد أسهم إدوارد سعيد في إعادة النظر مجدداً في كثير مما اعتبر من مسلمات الثقافة في هذا العصر ،ليكشف فداحة الأوهام ،وخطورة المصادرات،ويعيد مرة أخرى ،وبكيفية جديدة طرح لقضية الملتبسة دائماً،قضية "الأنا"و"الآخر".وقد كان لمفهوم التمثيل دور بالغ الأهمية في كشف تورط الرؤى في إعادة صوغ المرجعيات على وفق موقف نمطي ثابت، يحيل على تصور جامد ذي طبيعة جوهرانية مغلقة، الأمر الذي أفضى إلى سلسلة من عمليات التمثيل التي يمكن اعتبارها وثائق رمزية دالة على العلاقة بين المرجع الفكري وتجلياته الخطابية.

◆ عبدالله ابراهيم: ناقد وباحث من العراق، يعمل أستاذاً في كلية الإنسانيات بجامعة قطر،حاصل على جائزة شومان للعلوم الإنسانية عام 1997. باحث مشارك في موسوعة (تاريخ كمبردج للأدب العربي)، متخصص في الدراسات الخاصة بالحوار بين الثقافات، وتأثيرات العولمة،والفكر العربي الحديث، والدراسات السردية، والمناهج النقدية الحديثة. أصدر العديد من الكتب أهمها: السردية العربية، المركزية الغربية، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، التلقي والسياقات الثقافية، تحليل النصوص الأدبية، النثر العربي القديم، وله عشرات البحوث الفكرية والأدبية المنشورة في الدوريات المتخصصة.

تتغلغل المفاهيم الحديثة في صلب العمل النقدي-الفكري لإدوارد سعيد ،وتضفي عليه من خلال الممارسة الفاعلة أهمية كبيرة،وتعود تحليلاته المعمّقة للظواهر الثقافية إلى الشمول والتقصي، وقوة الربط بين المرجعيات وتمثيلاتها الخطابية،وجهوده النقدية لاتحتاج لأي إطراء وتقريظ؛ذلك أنها منظومة تحليلية-نقدية اكتسبت مشروعيتها الثقافية في الفكر المعاصر،كونها تستعين بشبكة واسعة من المرجعيات،وتصدر عن تصور فكري شامل،وتوظف الكشوفات المنهجية الحديثة،وتنقب بدقة في ثنايا أشدّ الموضوعات والقضايا الحديثة إشكالية،وواقع الحال فإن ما ينصرف إليه اهتمام إدوارد سعيد بالدرجة الأولى هو الموجهات والمؤثرات التي تقف وراء تلك الموضوعات والقضايا من جهة،وسلسلة الإكراهات والإقصاءات والاختزالات التي تمارسها من جهة أخرى،ولعل البؤرة المركزية في عمله تتمحور حول قضية «التمثيل Representation» أي الكيفية التي يقوم بها الخطاب Discourse بتمثيل الواقع،ثم-وهذا هو المهم-أثر ذلك «التمثيل» في صياغة وعي اختزالي وملتبس تجاه تلك الوقائع.

برهن إدوارد سعيد في كتاب **«الاستشراق»** على أن فلسفة الاستشراق هي «التمثيل الرغبوي» للشرق خطابياً،وهذا الأمر،الذي تدفعه رغبة في إنتاج شرق يطابق مواصفات الغربي وتصوراته وبنيته الثقافية العامة،أفضى إلى تركيب شرق موافق للرغبة أكثر مما هو مطابق لحقيقته،وكل هذا يحدث سوء فهم،يؤدي لا محالة إلى سوء تفاهم،وفي كتاب **«الثقافة والإمبريالية»** يوسع إدوارد سعيد وظيفة «التمثيل» فلا يتوقف على قضية تمثيل الرواية-وجزئياً الفنون الأخرى-للعلاقة المتوترة بين الامبراطورية (الانجليزية والفرنسية خاصة)ومستعمراتها بما فيها من تشكيلات اجتماعية وثقافية،إنما يحلل التواطؤ الذي هو نتاج نوع من التفاعل والتوازي بين نشأة الامبراطورية الاستعمارية وتطورها وتوسعه ،ونشأة الرواية الحديثة واكتمال خصائصها الفنية والنوعية،وتنبثق إيضاً أهمية «التمثيل » هنا،في أنه يركّب صورة نمطية ومشوهة لـ «الآخر» الذي هو موضوع مشترك لكل من الاستعمار والرواية،فالمستعمِر والخطاب الروائي ينتجان صورة رغبوية لـ «المستعمَر» توافق منظومة القيم التاريخية والفنية التي ينتميان إليها.الأمر الذي يقود إلى تثبيت نوع من سوء التفاهم الذي لا يمكن إزالته إلا من خلال نقد هذا النوع من «التمثيل» وزحزحة ركائزه،وكشف خباياه ومصادراته.

كثيرا ماتوفرت المناسبات التي أشار فيها إدوارد سعيد إلى أن مشروعه النقدي قد تعرض لسوء فهم،واستخدام في غير ما ينبغي أن يستخدم له،وذلك سبب إزعاجاً له وللذين وجه نقده لهم على حد سواء ،فكتاب «الاستشراق» فهم بوصفه أما دفاعاً عن الإسلام أو هجوماً عنيفاً متعصباً ضد الغرب،والأمران كما يقول لا يمتّان بصلة إلى ما كنت قد انتويته أصلاً من تأليف الكتاب،ومع مرور الزمن ،اكتسبت كلمة «الاستشراق» شهرة واسعة باعتبارها لفظة تجريح وتشهير،وذهبت إدراج الرياح التحديات المعرفية والمنهجية الأساسية التي جسدها الكتاب، الذي أفرد في العالم العربي و«أسند إليه دور يقع في نقطة ما بين صرخة الحرب ولائحة الاستنكارات وإعلانات الشجب»،وكم يبدو إدوارد سعيد نبوئياً وحدسياً هنا في توقعاته على أن من انتقدهم المؤلف ،لا يقلون عدداً عمّن تصوروا أنه ينصفهم.

إن كتاب **«الاستشراق بين دعاته ومعارضيه»** يضم باقة من الأمثلة على ذلك ،كما أن إدوارد سعيد يشير في **«الثقافة والأمبريالية»** إلى أن كتابه «حين صدر في بريطانيا آثار نقمة معظم مراجعيه لما اعتبروه هجوماً على روائية لا صلة لها بالامبراطورية»،ويقصد «جين أوستن» وإنما هذه أمثلة متنوعة على سوء الفهم .

كل هذا يكشف أمراً خطيراً ،فالذي يعتقد أن إدوارد سعيد قد أنصفه سيحاول أن يستخدم نتائج إدوارد سعيد في صالحه،وبذلك يحوّل القيمة المعرفية،لتلك

النتائج إلى أيديولوجيا ضد الآخر،فيما سيتهم ذلك الذي نقده إدوارد سعيد بأنه متعسف بتحليلاته،وأنه حسب تعبير برنارد لويس «يكشف عن جهل مقلق في معرفة ما يفعله العلماء حقيقية،وما هو العلم»،ومثال جين أوستن يوضح الأمر، ويتصل بهذا الأمر ،شكوى المؤلف من محدودية تأثير أفكاره التي طرحها في «**الاستشراق**» داخل العالم العربي قياساً بالتأثير والانتشار الذي كانت عليه في أفريقيا وأمريكا اللاتينية والهند وباكستان واليابان. والحقيقة فإن تلك الأفكار لاقت رواجاً وسط فئة محدودة من النخبة الثقافية والأكاديمية،إلا أنها تعرضت لنوع من الإكراه من خلال إنتاجها وسط منظومة أيديولوجية متعصبة وعدائية للغرب،ورغم أن موضوع الاستشراق شائع ومعروف وعريق في الثقافة العربية الحديثة،الأمر الذي يمكننا من القول إن كتاب «الثقافة والإمبريالية» سيكون هضمه عسيرا-باستثناء الفصل الأخير الذي يتضمن نقداً صريحاً لأمريكا الامبريالية-أقول إن هضم أطروحة هذا الكتاب لن يكون سهلاً،وعليه فإن تمثل خلاصته ستكون صعبة.

إن موضوع تضافر الرواية والامبريالية في تمثيل الذات الآخر استناداً إلى آلية مزدوجة الفاعلية يأخذ شكلين: ففيما يخص الذات ينتج «التمثيل» ذاتاً نقيّة،وحيويّة،وبذلك يضخ مجموعة من المعاني الاخلاقية على كل الأفعال الخاصة بها،وفيما يخص الآخر ينتج «التمثيل» «آخر » يشوبه التوتر والالتباس والانفعال أحياناً،والخمول والكسل أحياناً أخرى،وبذلك يقصى وتستبعد كل المعاني الأخلاقية المقبولة عنده،وبذلك يصطنع «التمثيل» تمايزاً مطلقاً بين الذات والآخر ، يفضي إلى متوالية من التعارضات والتراتبيات التي تسهل أن يقوم الطرف الأول باختراق الثاني،وتخليصه من خموله.

هذه الآلية التي توفر اعتصاماً بالذات وتحصناً وراء أسوارها المنيعة، واقصاء للآخر وتشويه حالته الإنسانية،هي من نتائج ثقافة التمركز حول الذات ،ذلك التمركز الذي يعدّ مظهراً أساسياً من مظاهر الثقافة الغربية الحديثة ،التي تشكل صرحها إبان الحقبة التاريخية التي يعنى بها كتاب «الثقافة والإمبريالية».

من المؤكد أن «المركزية الغربية» قد نهضت على مجموعة استحواذات واقصاءات،تضخمت من خلالها الذات ونقيت،وصغّر بواسطتها الآخر ،وهو أمر وقفنا عليه بالتفصيل في كتابنا «**المركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات**».

تفرض تحليلات إدوارد سعيد نوعاً من التوقير والإجلال ،ذلك أنها ليست تحليلات تبسيطية شعبوية غايتها المصادرة على المطلوب،وهي تستخلص المواقف والنتائج عبر سلسلة معقّدة من الاستقصاءات والحفريات،وفي عموم مشروعه النقدي لا يظهر أبداً على أنه صاحب نتائج جاهزة ،وتكاد تكون إحدى أهم مهاراته المنهجية تتجلّى في قدرته على مخض البيانات والمعطيات التي يشتغل عليها ، ثم استخلاص المضمرات الأساسية الكامنة خلف مجموعة من الأحداث والوقائع المندغمة في الأساليب والأبنية،ولهذا فإن تعويم النتائج لا يقوم على فكرة الانتشال ،إنما الغوص والدفع،باتجاه تكشف فيه الظواهر ما تنطوي عليه،ولهذا فإنه يستعين دائماً بالخلفيات التي توجه الخطابات التي تكون موضوعاً لتحليلاته.إنه لا يجد حرجاً من أي نوع كان في أن يستعين بالتواريخ والرحلات والتوصيفات والبيانات السياسية،وهو يحلّل نصاً روائياً ذلك أن النص الذي يحلله ينتظم في علاقات كثيرة مع كل مظاهر التعبير التي تزامنه فتكون إحدى الموجهات له، إلى ذلك فإن براعته تكشف عن نفسها من خلال المقارنة والمضاهاة والربط وكشف العلاقات المستترة بين الخطابات،وضبط المصادرات والتواطؤات .

يحتشد كتاب «**الثقافة والأمبريالية** » بأمثلة كثيرة على كل هذا ،بل أن قوامه هو تركيب من جملة هذه التحليلات وأمثالها ،فمع أنه يختار مجموعة صغيرة



من الروايات لـ كبلنغ،وكونراد ،وجين أوستن،وكامو ..ألخ إلا أنه يستعين بمئات الخطابات الموازية التي تضفي على تلك النصوص معانيها ومقاصدها ،وتستغرقه المناقشات التفصيلية التي تهدف إلى بلورة النتائج،وكل ذلك يتم في إطار تحليل فكري شامل،متدفق،وحيوي،لا يعرف الاختزال،ولا يمتثل للتبسيط الذي هو آفة كل عمل معرفي حقيقي،ولكنه لا يلجأ إلى الالتواء والمعاظلة التي تطفئ فاعلية الممارسات النقدية العظيمة.

يرتبط كتاب «**الثقافة والامبريالية**» ومجمل أعمال إدوارد سعيد بالتيار النقدي الذي يعنى بكشف الظواهر وتحليلها وتفكيكها واستنطاقها،وهو تيار أفرزته الكشوفات المنهجية النقدية الحديثة،ولعل ما يتفرّد به إدوارد سعيد عن المجموعة الطليعية في هذا التيار مثل هابرماس ودريدا وتودروف والآن تورين وبورديو..الخ،كونه يترفع عن الاتصال العقائدي بمنهج معين ،ينغلق عليه ولا يقارب الأشياء إلا عبر رؤيته ومقولاته،ومع أن اتجاهه العام في تحليل الخطاب يستند إلى ركائز عامة مدعومة بوجهة نظر فلسفية إلا أنه يوظف نتائج التحليلات اللسانية والسيميو لوجية من جهة،والاجتماعية والتاريخية من جهة ثانية،ويمارس نقداً متواصلاً يهدف إلى تنقية المفاهيم الشائعة والتصورات الثابتة،ويقوده ولع في كشف آليات الالتباس بين الثقافات التي تحدثها ظروف تاريخية معينة، أو مقاصد تقوم على سوء الفهم،وأحياناً سوء النية،ويبدو نقده متحرراً من أية مرجعية ثابتة،سواء كانت عرقية أو دينية أو ثقافية،فالمرجعية التي يمكن اعتبارها الموجّه لعمله هي الممارسة النقدية الجريئة التي تتعرض لفك التداخل بين الظواهر التي يدرسها،وكثيراً ما يشير إلى أنه «عالق» بين الثقافات،لا يشعر بانتماء مغلق إلى إحداها .

يقتبس إدوارد سعيد في أكثر من مكان مقولة الراهب الساكسوني «هوغو سان فكتور» المعبرة عن هذه الإشكالية:إن الرجل الذي يجد وطنه مكاناً مناسباً لم يزل طفلاً غضاً ،والذي يرى بأن العالم وطنه فهو من أشتد عوده،أما الإنسان الكامل فهو الذي أطفأ شعلة حبه.

يتوصل إدوارد سعيد في تحليله لروايات كبلنغ و أوستن وكونراد وكامو وديكنز إلى ضبط كل المصادرات السرية التي يقوم بها السرد الأدبي وهو يركب صورة شديدة التشويه لـ «الآخر»،والرواية لم تنج من الضغوط التي تمارسها المؤثرات السياسية والاجتماعية، إنما هي أسهمت في أضفاء شرعية غير مباشرة على الوجود الامبريالي ،وذلك من خلال اختزالها الأفريقي أو الآسيوي أو الأمريكي اللاتيني أو العربي إلى نموذج للخمول ، فيما صورت تلك الأراضي على أنها خالية ،وبحاجة إلى من يقوم باعمارها،وداخل العالم الفني -التخيلي ينجز السرد وظيفة إقصاء لـ(الآخر) ،فالشخصيات غير الأوروبية لا تظهر إلا على خلفية الأحداث السياسية ،ولا يمكن اعتبارها محفزات سردية يتطور في ضوء وجودها مسار الأحداث إلى نهاية معينة،أما الشخصيات الأوروبية (تحديداً الانجليزية والفرنسية) فهي التي تهيمن داخل العالم الفني للرواية التي اعتنت بموضوع العالم غير الأوروبي،ويبدو وجود «الآخر » بوصفه جزءاً تكميلياً يمثل دور الهامش،هذا فضلاً عن سيادة تصور غربي يبرمج كل شيء ضمن منظور يتصل بالثقافة الغربية السائدة في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين.

إن كلاً من الامبراطورية والرواية قد تضافرتا ليس في النشأة فقط إنما في إضفاء خصائص تبجيلية ،وسمات طهرانية على «الأنا» بالمفهوم العرقي والديني والثقافي ،وإضفاء سلسلة لا نهائية من صفات التحقير والتصغير والدونية على «الآخر» وهو أمر يقتضي رصداً وتوظيفاً ونقداً ،ولا يماري أحد بأن المقترب الذي اقترب به صاحب كتاب «الثقافة والإمبريالية» إلى هذه الظاهرة ،كان من الكفاءة والقدرة بحيث وضع تحت الأنظار قضية كانت عميقة الانطمار تحت أكداس الخطابات التي حجبت ولمدة طويلة ،كل إمكانية البحث فيها . ■

عمان

نزوى
العدد رقم 41
1 يناير 2005

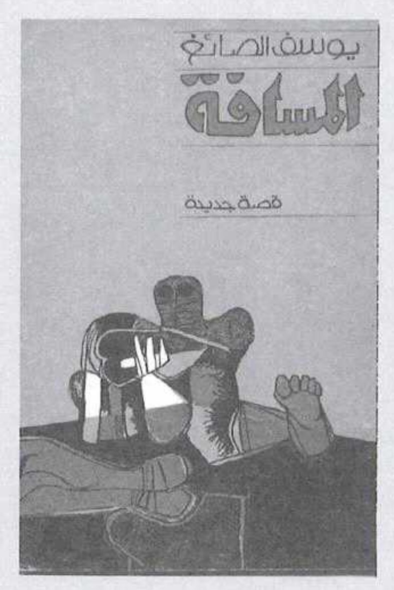
التناص الإجناسي

في رواية المسافة ليوسف الصائغ

أحمد ناهم*

تجنح رواية المسافة ليوسف الصائغ إلى استثمار صيغ وأنماط وأشكال الأجناس الأدبية المجاورة كفن الشعر وفن المسرح وفن الرسم وبقية الأجناس الأدبية وغير الأدبية ؛ إذ إن شعرية النص الجديد تكمن في تداخلاته المختلفة على أصعدة مختلفة.

«إن ما تقدمه الممارسة الفنية من دلائل على التعالق والانفتاح لا يمكن إلا أن يحطم ذلك الانطباع السائد عن نقاء النوع الفني وأن يخلخل نموذجيته المحددة وهويته الخاصة، يصح أن ينتج تلاقح الفنون أنماطاً من التهجين الاستيتيقي وأنماطاً من التناص»(١) إذ يسمى هذا النوع من التناص بـ«التناص الإجناسي» إذ تتداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية مع بعضها البعض في طريقة التشكل والانبناء الداخلي على أصعدة متباينة»(٢)، ونقصد بالتناص الإجناسي ذلك التداخل الذي يحصل بين الأجناس الأدبية المختلفة كتداخل الشعر مع فن القص والخطابة وفن السيرة، وكذلك التداخل الذي يحصل داخل الجنس الواحد على صعيد أدق كما يحصل في صيغة معينة أو شكل خاص لأنماط جنس أدبي كالتداخل بين الشعر العمودي والشعر الحر وقصيدة النثر أو التداخل بين القصة والأقصوصة والرواية «ويضع جينيت هذا النوع من التداخل ضمن التعالي النصي ويسميه علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها كالموضوع والصيغة والشكل»(٣)



ويسمي هذا النوع من التناص بـ«التفاعل النصي العام، إذ يبرز فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط»(٤).

إن أول مرتكز لهذا التناص هو التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي وانفتاحه على محيطات مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التي تتشكل وتنمو مستقلة عنه أحياناً لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون حسب باختين(٥).

كذلك فإن علاقة التناص بمسألة الأجناس الأدبية، علاقة وطيدة حقا، ذلك أن التناص يبرز التنوعات والتداخلات التي تحدث بين النصوص لتزحزح الجنس الأدبي في اتجاه اكتساب خصائص بنيوية جديدة(٦).

يعطي هذا الاقتران بين أجناس متقاربة نصوصاً هجينية تحمل صفات مشتركة بين الأجناس الأدبية ولا يميز انحياز هذه النصوص إلى الجنس الأصلي إلا أمران: الأول يتعلق بالشكل أو الإطار الخارجي، والثاني خاص بقصدية المؤلف في إدراج نصه المهجن ضمن خانة الشعر أو خانة أخرى ضمن جنس آخر، وعلى وفق ترشيح المتلقي لجنس معين من خلال قرائن خاصة فيما بعد.

هذه مقدمة نظرية توضح مفهومنا للتناص الأجناسي قبل أن نخوض في مجال المفهوم على

* ناقد وصحفي من العراق

الصعيد الإجرائي الذي تم فيه اختيار رواية (المسافة) للصائغ لتكون حقلاً تطبيقياً لهذا المفهوم: إذ يبدأ التداخل من خلال الغلاف، وقد كتب أسفل عنوان الرواية: المسافة/ قصة جديدة، ليتضح قصدية المؤلف في إدراج مؤلفه الجديد تحت تسمية جديدة هي غريبة من نوعها وتكمن الغرابة في (قصة جديدة) ليرشح المتلقي دلالات عدة على صعيد الشكل والمحتوى، وعند الدخول في صفحاتها نلاحظ المؤلف يفيد من بعض صيغ المسرحية المتمثلة في الحوار ورسم ملامح الزمان والمكان والمؤثرات الديكورية الأخرى، ليتضح لنا إن جو الرواية مفعم بفضاء مسرحي:

«**أنا: (بهدوء) كان لابد من............**

صوت طفل: (يبكي).

صوت رجل: إنني مصاب بالربو.. سأختنق.

أصوات: هش...(٧).

وهكذا تقوم بداية القصة، إذ أن الاستهلال جاء هنا بهذه الصيغة المسرحية التي سرعان ما يتداخل معها: الحوار القائم على التضاد والاختلاف، ولو توخينا الدقة الاصطلاحية (حوارية النص الروائي) – حسب باختين–. إذ أن الشخصيات– هنا– تكاد تعرض أفكارها بصورة متحررة حتى إنها تصرخ بوجه المؤلف الذي اكتفى بتسجيلها وعرضها ومحاورتها(٨): وعند الاسترسال في القراءة تبدو لنا قصائد محشورة في بنية النص الروائي نقرأ:

قميصها... شعرها... عيناها وكان صوتها في أذني.. وكان على شفتي.. وكان على منابت شعري

– آه

– آه

كنا بدائيين... ولم يكن ثمة مطر.. ولا خوف ولا ريح(٩)...

... لا يختلف اثنان في شعرية النص السابق،إذ أن هذه الشعرية تبدأ بالإيقاع مروراً بالغرابة والمفارقة وانتهاءً بالاعتراف والإقرار بالخيبة والخذلان:

نلاحظ هذا أيضا:

يسقط الفكر !... لم تكن الأفكار يوماً مجردة بهذا الشكل الذي تدعونني إليه.. إن فكري هو حاجتي... أما حين تجرد القضية حين تعزلها عن عواطفي... مخاوفي.. غضبي... أحزاني... حينذاك... كيف أوضح لك الأمر؟(١٠).

لقد منحت كريستفا التناص مدلولاً وميدان تطبيق واسعين، إذ تعرف المفهوم لا على التداخل أو التبادل بين النصوص، بل حتى على التداخل بين أنواع مختلفة مثل الكتابة، الموسيقى، الرسم(١١)؛ ولكن شعرية التناص هنا في رواية المسافة ليست محددة فقط بهذا التداخل بين فن القص وفن الشعر أو فن المسرحية التي أفاد يوسف الصائغ من أغلب أجوائها.. فحسب، ولكن يتعدى الأمر إلى ما هو أخطر من ذلك عندما ندرك في خضم هذا التداخل، قمة في الإنزياح الشعري على مستوى السرد أو الشعر:

ويبدو لي أن هذا نابع من تجربة المؤلف في كتابة الشعر قد لازمته في مؤلفاته الأخرى كالرواية والمسرحية والمقالة، وهذا يؤكد مقولة (بيفون):

الأسلوب . . . . . .هو الرجل نفسه.

المصادر

(١) ينظر: التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٩، ص٨٦.
(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص٨٦.
(٣) ينظر: مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار توبقال للنشر (مشترك)، ١٩٩٠، ص ٩١.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٢.
(٥) المبدأ الحواري، ميخائيل باختين، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٢، ص٣٠.
(٦) ينظر: تجنيس الأدب في النقد العربي الحديث، سهام جبار، رسالة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٧، ص٧.
(٧) المسافة، قصة جديدة، يوسف الصائغ، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٧٤، ص٦.
(٨) قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص٣١٢.
(٩) المسافة، ص٢٠.
(١٠) المصدر نفسه، ص٧٣.
(١١) ينظر: علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص٧٠.

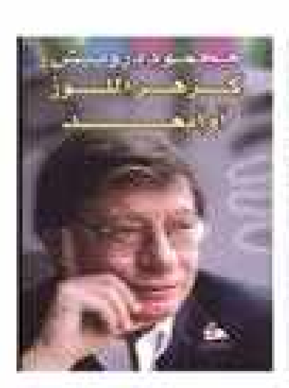
عمان
نزوى
العدد رقم 59
1 يوليو 2009

التناص الأسطوري في شعر محمود درويش

مفيـــد نجـــم

كاتب وناقد من سورية

تنبع أهمية توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية في القصيدة الحديثة، من كون الرمز يشكل صورة حسية، مولدة للمعنى ومسكونة به. ويكشف استدعاء الأسطورة أو الرمز الأسطوري عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية، التي يحققها الرمز في سياق النص الشعري، سواء جاء هذا الاستدعاء في جزء من القصيدة، أو استغرقها كلها، لأنه (عندما يتجاوز الشاعر مستوى مجرد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري إلى مستوى الاستلهام والاستحياء والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية)[1] ص ٦١ لذلك فإن استخدام الرمز أو مجموعة الرموز في القصيدة يجب أن يتم، من خلال القدرة على تمثل أبعادها الدلالية والتخييلية والجمالية، وتحويلها إلى بؤرة إشعاعات إيحائية تغني القصيدة.





إن استدعاء الأسطورة وكثافتها الرمزية، من خلال مستويات التناص وأنماطه المختلفة، في تجربة الشاعر درويش، ينبع من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة، على المستويين الفكري والجمالي

استخدام الرموز في القصيدة يجب أن يكون نابعا من حاجة القصيدة الى تلك الرموز، وما تمتلكه هذه الرموز، من مجال درامي أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر المعاصرة

إن أهمية الأسطورة تنبع من حضورها في الثقافة الجمعية، ومن كونها تمثل انعكاسا للاشعور الجمعي مما يجعل استدعاءها، يستدعي معها فضاءها التخييلي والوجداني ودلالتها الرمزية الموحية. إن استدعاء الأسطورة وكثافتها الرمزية، من خلال مستويات التناص وآلياته المختلفة، في تجربة الشاعر درويش، ينبع من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة، على المستويين الفكري والجمالي. وإذا كان الرمز الأسطوري الشرقي الذي ينتمي إلى حضارات المنطقة العربية القديمة يأتي في صدارة التراث الأسطوري، الذي يجري استدعاؤه في قصائد الشاعر، فإن التراث الأسطوري الغربي، يأتي تاليا معبرا عن انفتاح القصيدة على التراث الإنساني، الدال على تداخل وتفاعل هذا الموروث الأسطوري من خلال انتقاله من ثقافة إلى أخرى، في رحلة الحضارات والثقافات الإنسانية عبر التاريخ.

إن استخدام هذه الرموز في القصيدة يجب أن يكون نابعا من حاجة القصيدة إلى تلك الرموز، وما تمتلكه هذه الرموز، من مجال درامي أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر المعاصرة، لأن على هذا الاستخدام أن يتجاوز ذكر الرمز الأسطوري، أو الحكاية الأسطورية إلى مستوى الاستلهام والاستيحاء والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية)[٣] ص٦١، ما يجعل هذا التناص معها يعيد تشكيلها وتكثيف دلالاتها الموحية، وتطوير بعدها الدرامي، بما يجعلها تتفاعل مع التجربة الشعرية للقصيدة، ويعمق اتصالها مع التجربة الوجودية والإنسانية بأبعادها الدراميةالمختلفة. وفي قراءة للتناص الشعري عند الشاعر مع هذا التراث الأسطوري يظهر التعدد في آليات التناص ودرجاته ومستوياته المختلفة، فإلى جانب تناص الخفاء، هناك تناص التجلي.. وإلى جانب استدعاء الشخصيات والرموز الأسطورية، هناك تقنيتا القناع والامتصاص والتذويب.

وتنتمي الأساطير التي تتفاعل معها تجربة الشاعر وتستدعيها إلى أزمنة وحضارات مختلفة، منها ما يعود إلى حضارات وادي الرافدين القديمة، والحضارة الفرعونية وحضارات الساحل السوري، ومنها ما ينتمي إلى حضارات الرومان والإغريق، ما يشي بتنوع مصادر هذه الأساطير، وتنوع موضوعاتها ودرجاتها بهدف التأكيد على وحدة التجربة الإنساني وغناها، إضافة إلى تداخل مستويات هذه التجربة من جهة بأبعادها الوجودية والدلالية والتخييلية، ومن جهة ثانية ويكشف عن حركة انتقال الأسطورة في المكان والزمان أو التناص الأسطوري المتجدد الذي كشفت عنه رحلة هذه الأسطورة من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى.

إن قيمة توظيف الأسطورة أو توظيف رموزها وشخصياتها لا تتمثل، في بعدها الدلالي الذي تنطوي عليه، وإنما تتجاوزه إلى البعد الجمالي المتأتي من حضورها في اللاشعور الجمعي، ومن الكثافة والتوتر الدرامي اللذين تمتلكهما، والفضاء التخييلي الذي تستدعيه معها. وقد تمثل حضور الأسطورة في قصائد الشاعر في محورين اثنين، فهي إما أن تكون محور النص وبؤرته، وفي هذا المحور غالبا ما يكون اسم الأسطورة مذكورا في عنوان القصيدة، وإما أن يكون في جزء من الأسطورة. وقد يستخدم الشاعر الكثافة التكرارية لاسم الشخصية الأسطورية، أو يتم استدعاء هذه الأسطورة دون ذكر لاسم شخصياتها. ومن الملامح الأخرى لاستخدام الأسطورة، أو استدعاء أحد شخصياتها أن القصيدة قد تكون حديثا عن الأسطورة، أو يكون الخطاب موجها إلى شخصية أو رمز يحيل عليها، كما قد يكون المتكلم في القصيدة هو الشخصية الأسطورية، أو شخصية الراوي التي هي شخصية الشاعر.

١ / ٤ - استدعاء الشخصية الأسطورية:

قبل الحديث عن موضوعات التناص الأسطوري وآلياته المستخدمة، لا بد من الإشارة إلى أن الأسماء الأسطورية المستدعاة، والأساطير التي يتم التناص معها، تتركز على نوعين من الأساطير، هما نوع دال على معنى، من معاني التجربة الوجودية الإنسانية الأساسية، يتمثل في الموت والبحث عن الخلود لقهره، والتحرر من قسوة ومرارة الشعور به، ونوع يدل على تلك الثنائيات المعبرة عن العلاقة الدرامية المتوترة، في تلك التجربة الوجودية، كثنائيتي الحب والحرب والموت والخلود، وتجدد الحياة وقيامتها، عبر صعود رموزها من عالم الأموات السفلي. وهنا تبرز كثافة استخدام آلية استدعاء تلك الشخصيات الأسطورية، ورمزيتها الدالة على هذا المعنى، كرموز عشتار وإنانا وتموز. في هذا المستوى من التناص يكون الخطاب حديثا عن تلك الشخصية، أو يكون حديثا معها، في حين يجمع تناص التآلف الذي تظهر فيه جامعا بين الصفات القديمة لتلك الشخصيات الأسطورية المستدعاة، والصفات الجديدة التي تعبر عن الواقع المعاصر، أو

تحمل رؤية جديدة، يقدمها النص لتلك الشخصيات.
في القصائد التي تمثل الشخصية الأسطورية المستدعاة محور القصيدة يبرز اسم الشخصية في عنوان القصيدة، ما يؤثر في أفق التوقع عند القارئ، ويجعل العنوان بمثابة مفتاح تأويلي يقوم بتعيين طبيعة النص وتشكيل بؤرته الدلالية. ويأتي في مقدمة الرموز التي تستدعيها قصائد الشاعر رمزية شخصية أنات الكنعانية التي يعبر حضورها المكثف، عن قضيتين هامتين، أولهما أن هذه الأسطورة تمثل جزءا من التراث الثقافي الأقدم للمنطقة، وللحضارات التي قامت فيها، ولذلك فإن هذه الآلية من التناص لا تكتفي باستدعاء نصها الأسطوري الغائب، بل تتجاوز ذلك إلى استدعاء، ذلك التاريخ الحضاري القديم الذي يدلل على عمق الوجود التاريخي للذات التي تتكلم في القصيدة، وهي ذات الشاعر التي تجدد اتصالها وتفاعلها، مع هذا الموروث الثري للدفاع عن وجودها، وتاريخها الحضاري في وجه محاولات المحتل الإسرائيلي للقضاء على هذا الوجود وطمسه وتزييف حقيقته من جهة، ومن جهة أخرى لتوظيف البعد الدرامي الذي تنطوي عليه حكايتها، من خلال جدلية العلاقة بين الثنائيات المولدة لذلك المجال الدرامي المتوتر، لتلك الحكاية أو المعنى الرمزي للشخصية الأسطورية التي يجري استدعاؤها، كما في قصيدة أطوار أنات، حيث تتحد فيها ثنائية الرمز والمعنى الضدية، التي يعبر عنها الشاعر من خلال استخدام الجناس الناقص :

وقصيدتي زبد اللهاث وصرخة الحيوان
عند صعوده العالي
وعند هبوطه العاري
أنا أريدكما معا حبا، وحربا يا أنات[2] ص ٨٨.

إن الشاعر في حديثه إلى أنات ينتقل من الإجمال إلى التفصيل، عندما يتحدث عن خوفه من غيابها الطويل، بعد نزولها إلى العالم السفلي، كما تقول الأسطورة لأنه مع طول الغياب، قد تظهر آلهات جديدة تمحو حضورها، في ذاكرة الناس الذين يتكلم الشاعر باسمهم، مستخدما الضمير الدال على جماعة المتكلمين والمتصل بالفعل، والخطاب يحمل معنى كنائيا، يعبر من خلاله عن محاولات اليهود لخلق أساطيرهم الخاصة، من أجل امتلاك تاريخ حضاري ووجود مختلق وإلغاء الحضور القديم، والعميق للوجود التاريخي للحضارة الكنعانية التي تمثل بداية تاريخ هذه الأرض، وهويتها الحضارية الدالة على الوجود القديم للشعب الفلسطيني على أرضه.

يوظف الشاعر في استدعاء هذه الشخصية المعاني الدلالية للأسطورة للتعبير عن قضايا معاصرة مركبة، منها ما يتصل بموضوع الوجود والصراع على هوية الأرض وتاريخها، ومنها ما يدل على هجرة الأساطير وانتقالها من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى، أو على معنى الخصب الذي تمثله باعتبارها الأسطورة الأولى التي تولدت عنها أساطير الموت والانبعاث، في الحضارات البشرية التي تلتها. والشاعر يجعل من هذه الشخصية الأسطورية التي يستدعيها محور القصيدة، ومنذ جملة البداية، يكشف عن العلاقة بين لغة الشعر ولغة الأسطورة على مستوى الخيال، والبنية المجازية والرمزية، بوصف الأسطورة مجازا وعن معنى أفول الأسطورة، من ثقافات الإنسان المعاصر وحياته ما يجعل هذه الشخصية الأسطورية، تتوزع على جميع حركات القصيدة، وتستغرقها كاملة :

فيا أنات
لا تمكثي في العالم السفلي أكثر
ربما هبطت آلهات جديدات علينا من غيابك
واستلنا للسراب
فلترجعي ولترجعي أرض الحقيقة والكناية
أرض كنعان البداية
أرض نهديك المشاع
وأرض فخذيك المشاع، لكي تعود المعجزات إلى أريحا[1] ص٨٩.

وإذا كان الشاعر يستدعي تلك الشخصية بالاسم الصريح، فإنه في قصائد أخرى يستدعيها من خلال معناها الرمزي الذي يتمثل في رمزية القمر، باعتبار أن القمر كان يمثل في الأسطورة القديمة آلهة الأنوثة، كما هو الحال في القصيدة التي تحمل عنوان (حليب أنانا) رب السماء والخصوبة. يحمل هذا العنوان دلالة جزئية، تدل على معنى الخصوبة والأمومة، وجاء ذكر اسم الشخصية الأسطورية المستدعاة في العنوان، بوصف تلك الشخصية تشكل محور القصيدة التي تدور حولها، إذ أن القصيدة التي تكون الشخصية المستدعاة محورها، غالبا ما يتم ذكر اسم الشخصية في العنوان. وتظهر الرؤية المعاصرة التي يقدمها الشاعر لتلك الأسطورة في ذلك الحوار الذي يقيمه معه، محاولا فيه أن ينهي الجدل المستمر حول ملكية تلك الأساطير وتاريخها، والثقافات التي أبدعتها كما يدل على ذلك المعنى الظاهر للقصيدة، في حين أن معناها المضمر، يدل على الصراع الدائر

حول ملكية الأرض التي نشأت فيها تلك الأساطير، وعلى عمق الحضور التاريخي والحضاري في الماضي للشعب الذي أبدع تلك الأساطير. إن الصراع هنا يتم على المستوى الثقافي وفيه يحاول الشاعر أن يدافع عن وجوده وهويته وتاريخه الحضاري القديم إزاء محاولات الصهيونية السطو على هذا التراث، وادعاء ملكيته لكي تمنح نفسها هوية حضارية، وحضورا تاريخيا عريقا لاسيما أنها تستند في دعاواها على مقولات، لا تكتفي فيها بمصادرة الحاضر والمستقبل خدمة لمشروعها الاحتلالي في فلسطين، بل تسعى لمصادرة الماضي وتزييف حقيقته لمنح نفسها وجودا وتراثا مختلقين. ويهيمن صوت الراوي على الخطاب مختصر هذا الجدل عبر تجريد تلك الأسطورة، من أقنعتها المزيفة، وتحرير ذاكرتها القديمة من إرث الماضي الدموي الثقيل، ومنحها معاني جديدة للجمال والحب والفرح والحياة. والشاعر الذي يريد أن يعيد للأسطورة معانيها الكبيرة والأصيلة، يريد من خلال هذه العودة، أن يجرد تلك الأسطورة من أقنعتها التي ألبسها إياها اليهود، بعد أن ادعوا ملكيتها، بعد أن جعلوا آلهتهم من التي أبدعتها، لكي يمنحوا وجودهم الحضاري القديم على هذه الأرض بعدا عميقا. إن استدعاء تلك الأساطير يهدف إلى استعادة تلك المعاني الأصيلة لها، وما تحمله من دلالات وجودية وروحية وجمالية سامية، تكشف عن القيم الكبيرة لتلك الحضارة الكنعانية التي أبدعتها مخيلتها على خلاف ما ألبسها إياه اليهود فيما بعد، وبذلك فإن تناص الشاعر مع تلك الأسطورة، لا يمثل دفاعا عن عمق الوجود التاريخي والحضاري للإنسان الفلسطيني وحسب، بل يشكل استعادة لدلالاتها ومعانيها الإنسانية الجميلة والكبيرة، وتأكيدا على حضور تلك العلاقة العميقة والحية مع الجمال والحب والطبيعة:

وإن كان لا بد من قمر فليكن عاليا.. عاليا
ومن صنع بغداد لا عربيا ولا فارسيا
ولا تدعيه الآلهات من حولنا.. وليكن خاليا
من الذكريات وخمر الملوك القدامى
لنكمل هذا الزفاف المقدس.. نكمله يا ابنة
القمر الأبدي هنا في المكان الذي نزلته
يداك على طرف الأرض من شرفة الجنة الآفلة[8] ص٥٦.

إن قدم هذا الرمز، يجعل رمزية أنات أكثر تجسيدا لمعاني التجربة التي يحاول الشاعر، أن يعبر عنها من خلال استدعاء هذه الرموز، وأساطيرها في قصائده المختلفة.

وبدلا من أن يكون حديث الشاعر في هذه القصائد حديثا مع تلك الشخصية الأسطورية، يتخذ خطاب الشاعر بعدا آخر، يتوجه فيه إلى القارئ، لأن (الشاعر ينطلق في تكوين قصيدة الشخصية من منظور الشاعر الدرامي الكامن في الشعر الغنائي انطلاقا من رؤية موضوعية، ومن درامية خارجية...ذلك لأن الذات انسانية ومبدعه، ليس هو صاحب الموقف الدرامي أو التجربة، وإنما الشخصية التي استدعاها، لتكون موضوعا يتبصر فيه، ويتأمله ويبني قصيدته عليه)[9] ص٤٣. ويأتي التوظيف الجزئي لبؤرة التشخيص الغنائي الدرامي المتكرر في مجموعة من القصائد تعبيرا عن المعنى الرمزي، ودلالاته الجمالية الموحية، التي تستدعيها طبيعة التجربة المقدمة في قصائد الديوان، حيث يشكل موضوع الحب، والعلاقة مع المرأة المحور الأساس الذي تدور حوله قصائد الشاعر، محاولة أن تستحضر معانيه، وأبعاده العميقة في الوجدان الجمعي، والوجود الإنساني منذ بدايات هذا الوجود الأولى. والشاعر الذي يستدعي تلك المعاني الرمزية بكثافة واضحة، يستدعيها من خلال صورتها الرمزية والمجازية التي اتخذتها في الأسطورة القديمة، وأصبحت مرتبطة بها بفعل تلك الرؤية الشعرية في الأسطورة التي وحدت بين المرأة والقمر، الحسي والخيالي (قمر أنثوي لملء الفراغ – قمر الديانات القديمة – قمر تعلقه أنات – القمر المحلق حول صورته – إن مسها قمر صاحت أنا القمر – يدلني قمر تلألأ في يد امرأة).

تقوم بين الشعر والأسطورة قرابة المجاز والتخييل. ولعل شخصية أنات في الأسطورة التي يستدعيها الشاعر، تمثل المعاني الرمزية العالية لقيم الجمال والخصب، الأمر الذي جعل الشعوب تختلف على ملكية هذه الأسطورة وأصولها، وتقدم لها أسماء مختلفة في حين تبقى حكايتها ودلالاتها متقاربة. وينبع المعنى الأسطوري الدرامي لهذه الأسطورة من التوتر القائم بين ثنائية الدلالة، أو جدلية العلاقة بين بعديها الرمزيين، الحب والحرب اللذين تنطوي عليهما رمزية أنات، مما يمنحها شاعرية المعنى المستمدة من جدل العلاقة بين التجسد والمدلول والتخييل. لكن خطاب العشق عند الشاعر يعود إلى صيغته السابقة التي يتحدث فيها عن تلك الشخصية، بعد أن كان يتحدث إليها كاشفا عن معاني تلك العلاقة، بين الشعر والأسطورة والذات والموضوع، باعتبار أن المرأة تمثل النبع الأول للتخييل الإنساني، وللغة المجاز الأولى في الأسطورة التي جعلت المرأة تنطوي

في صورتها ومعانيها، على تلك الثنائية الضدّية التي تمنحها ذلك البعد الدرامي الغريب:

الشعر سلمنا إلى قمر تعلقه أنات
على حديقتها
لعشاق بلا أمل وتمضي
في براري نفسها امرأتين لا تتصالحان
هناك امرأة تعيد الماء للينبوع
وامرأة توقد النار في الغابات [7] ص٨٧.

وفي تناص آخر مع الأسطورة يستدعي شخصية أسطورية أخرى، ترمز لدورة الطبيعة المتحولة مع دورة الفصول، والشخصية التي يستدعيها الشاعر هي شخصية إله الخصب أدونيس، في الأسطورة الكنعانية، لكن الخطاب في هذه القصيدة بدلا من أن يكون حديثا(منولوجا) مع تلك الشخصية الأسطورية، نجده يتجه من الراوي إلى القارئ، فيكون حديثا عن تلك الشخصية، ومعاني رمزيتها وليس حديثا إليها. هنا يظهر معنى الحب متلازما مع معنى الفداء والموت الذي تتحدث عنه تلك الأسطورة، وتتولد من خلاله المعنى الدرامي، المتوتر للحياة والوجود، عبر ثنائية الموت والحياة، والحب والفداء المتمثل في العلاقة بين الدال والمدلول في هذه الشخصية الأسطورية، وبين أبعاد الزمن الماضي والحاضر التي تأخذ مفردة الدم فيهما، معنى مختلفا يعكس واقع التجربة ودلالاتها مع التحول في مضمون الأسطورة، وتوظيف معانيها التاريخية والأيديولوجية:

نزف الحبيب شقائق النعمان
فاصفرت صخور السفح من وجع المخاض الصعب
واحمرت
وسال الماء أحمر
في عروق ربيعنا
أولى أغانينا دم الحب الذي
سفكته آلهة
وآخرها دم سفكته آلهة الحديد [8] ص ٤٦.

تأتي الأسطورة الإغريقية في المرتبة الثانية بعد الأسطورة الشرقية من حيث استدعائها وتأتي أسماء بنلوبي وهيلين ونرسيس في طليعة الأسماء الأسطورية التي يجري استدعاؤها في قصائد الشاعر، وغالبا ما يكون الحديث في القصيدة حديثا عن تلك الرموز وليس حديثا موجها إليها، كما يكون الخطاب موجها إلى القارئ وليس إلى تلك الرموز حيث يتم استدعاء الشخصية من خلال الصفة أو المعنى الرمزي الذي تحمله في الحكاية الأسطورية، ويمثل استدعاء شخصية بنلوبي في القصيدة جزءا من القصيدة حيث يأتي استدعاؤها من قبل شخصية الغريب التي تتولى الكلام في القصيدة دون أن تذكرها بالاسم الصريح، وإنما من خلال صفتها ما يدل على حضورها الجزئي في القصيدة:

من غزلت قميص
الصوف وانتظرت أمام البيت
أولى بالحديث عن المدى
وبخيبة الأمل: المحارب لم يعد. أو
لن يعود [9] ص١٠٠.

وإذا كان استدعاء بنلوبي يأتي في جزء من القصيدة، للدلالة على قوة الصبر واحتمال الغياب والزمن، فإن هيلين تستغرق القصيدة، وتشكل المحور الذي تظل القصيدة تدور حول محورها. كما يكون الخطاب حديثا عنها، وحديثا إليها عندما يتولى الراوي في القصيدة الحديث، عن شخصية الغريب بضمير الغائب، حيث يتجسد جدل العلاقة على مستوى الكينونة بين الغريب وهيلين، وتظهر رمزية المرأة باعتبارها تمثل رمز الحياة والجمال، التي تجعله أحلامنا رمزا لصراع الحياة الدامي، الذي يسم مراحل التاريخ المختلفة، لأن كل طرف يدعي أن حربه التي يخوضها ضد الآخر هي حرب من أجل الحياة، وبذلك تتكثف البؤرة الدلالية لمعناه الرمزي، وما تولده من توتر يحمله ترحل المعنى من الماضي، الذي هو زمن الأسطورة، إلى الحاضر الذي هو زمن التجربة المعاصرة، التي يعبر عنها الخطاب في هذه القصيدة، من خلال استحضار هذا الرمز الأسطوري باسمه الصريح، والحديث عنه وإليه في الآن، وإن كان الراوي يكتفي بنقل ما يقوله الغريب لهيلين:

ويقول الغريب لهيلين: ينقصني
نرجس كي أحدق في الماء
ماءك في جسدي. حدقي أنت
هيلين في ماء أحلامنا... تجدي الميتين على
ضفتيك يغنون لاسمك [10] ص١٢٧.

ويأتي استدعاء شخصيتي جلجامش وأنكيدو الأسطوريتين في جزء من القصيدة باعتبارهما يمثلان مع فكرة الموت والبحث عن الخلود الملازمة محورا مساعدا، تحاول القصيدة في هذه الأجزاء أن تعبر عنها. وفي هذا التناص يتوجه خطاب الشاعر إلى أنكيدو، في متولوج يعبر فيه عن نضوب الخيال الذي منه ولدت تلك الأساطير البشرية بفعل التبدل الذي طال حياة الإنسان

يوظف الشاعر في استدعاء المعاني الدلالية للأسطورة للتعبير عن قضايا معاصرة مركبة، منها ما يتصل بموضوع الوجود والصراع على هوية الأرض وتاريخها، ومنها ما يدل على هجرة الأساطير وانتقالها من حضارة الى اخرى، ومن ثقافة الى أخرى

المعاصر وعلاقته بالعالم والأشياء بعد أن سيطرت العلاقات المادية والنفعية وانتفت تلك الرؤية الشعرية والأسطورية التي كانت تمنح الحياة معنى من السحر والغرابة المثيرة الأمر الذي جعل الإنسان عاجزا عن إبداع أساطيره الجديدة، أو إغناء تلك الأساطير القديمة التي كانت تغذي حياة الإنسان، وتثري وجوده:

والقلب مهجور كبئر جف فيها الماء فاتسع الصدى
الوحشي: أنكيدو خيالي لم يعد
يكفي لأكمل رحلتي[11] ص٨١.

ويستدعي شخصية جلجامش في قصائد مختلفة، يكون فيها الخطاب حديثا عنها، أو يأتي على شكل منولوج معها. ويرتبط استدعاؤه في جزء من القصيدة بفكرة الموت، والحديث عن تجربة الإنسان الخائبة في البحث عن الخلود، والتحرر من شرط الموت الضاغط على وعيه. حيث يأتي هذا الاستدعاء من خلال صيغة السؤال التي ينطوي عليها خطاب الشاعر معبرا عن تلك الحيرة والشعور المرير بقسوة التجربة التي تهجس بهذا الوعي العابر للزمان والحاضر في تجليها الجمالي:

هل نستطيع تناسخ الإبداع من جلجامش المحروم من عشب الخلود
ومن أتينا بعد ذلك؟[12] ص٤٧٩.

كما يستدعي رمزية أتليل في تلك الأسطورة، ويكون صوت الشاعر هو المهيمن على الجزء الذي يستدعي فيه تلك الشخصية، من خلال الحوار الذي يجريه مع تلك الشخصية، دون أن يذكرها بالاسم الصريح، إذ يكتفي بالدور الذي لعبته الحية مع جلجامش وجعلته يخسر عشبة الخلود عندما سرقتها الحية منه أثناء نومه:

لا تقتلينا مرة أخرى
ولا تلدي الأفاعي قرب دجلة
واتركينا
تسري على غزلان خصرك، قرب خصرك، والهواء هو المقام[13] ص٤٧٩.

ويقوم الشاعر بقلب لمعنى الأسطورة القديمة التي يستدعيها والتي تربط بين ظاهرة الزلازل التي تصيب الأرض، والثور الذي يحملها على قرنيه، ويقوم بنقلها من قرن إلى آخر عندما يتعب. وفي هذا الاستدعاء لتلك الأسطورة، يقوم الشاعر بنقل المعنى من الأرض إلى المرأة، من خلال التداخل في المعنى الرمزي بين الأرض والمرأة. ولما كان هذا الاستدعاء يتم في جزء من القصيدة، فإن حديث الراوي/الشاعر يكون حديثا عن الأسطورة، وعن المرأة في الآن معا نظرا لتداخل المجال الدلالي والرمزي بينهما بغية إثراء المعاني التي تمثلها المرأة، ومنحها صفات متعالية فوق واقعية تجعل من صورتها أكثر دهشة وسحرا وفتنة:

سيدة المديح صغيرة، لا عمر يخدش وجهها، لا ثور يحملها على قرنيه
تحمل نفسها في نفسها، وتنام في أحضانها هي[14] ص٣٩٦.

٢ / ٤ - قناع الأسطورة:

يستعير الشاعر في قصيدة القناع أكثر من قناع لشخصيات أسطورية، وفي مقدمة تلك الشخصيات تأتي شخصية جلجامش في الأسطورة البابلية، لاسيما في القصيدة/الديوان(جدارية محمود درويش) التي تستغرق تجربة الموت التي عاشها الشاعر بأبعادها الوجودية والإنسانية والروحية والثقافية حيث يستمد استخدام قناع هذه الشخصية قيمته الفنية والدلالية، من خلال البعد الدرامي المتوتر الذي تنطوي عليه الأسطورة، والتي تلبي حاجة القصيدة أو التجربة التي تعبر عنها. فالشاعر في تكوين هذا القناع(ينطلق من منظور الشعر الغنائي الكامن في الشعر الدرامي، ومن رؤية ذاتية ومن درامية داخلية- غنائية ذلك لأنه ينفتح في تجربة الرؤيا الداخلية المؤسسة لقصيدة القناع على الشخصية باعتبارها موضوعا خارجيا مفارقا، بل باعتبارها ذاته الأخرى أو أناه المغاير الذي يتفاعل معه لينتج عبر هذا التفاعل قناعه الخاص)[15] ص٤٣. وفي ذلك تتشكل البؤرة الدينامية للتوتر الدرامي الذي يكشف عنه الحوار أو المنولوج الدرامي بين شخصية القناع، وشخصية انكيدو التي تستدعيها، واستدعاء العنصر المفارق والتراجيدي في تلك الأسطورة التي يحمل مستواها الظاهر شخصية القناع، في حين يحمل باطنها شخصية الشاعر، ويقوم الاتصال بين الشخصيتين على مستوى المعنى المأساوي للشرط الإنساني المتمثل في تجربة الموت التي توحد بين دلالة التجربتين القاسيتين، حيث يحضر البعدان الزمنيان الماضي والحاضر داخل القناع لكي يشكل البعد الدرامي والكثافة الرمزية، لهذا التداخل والتمازج بين الشخصيتين في أكثر من مقطع في تلك القصيدة/الديوان التي اختار الشاعر لها فنيا أن تظهر من خلال حوار درامي بين شخصية القناع، والشخصية الأسطورية الأخرى التي يستدعيها لمنح هذا التقنع

درجة من الموضوعية والدرامية والرمزية التي تعمِّق من إدراكنا لقسوة شرطنا المأساوي، إذ يكشف الحديث الذي تقدمه شخصية القناع إلى أنكيدو عن التداخل في الصورة والحالة والمصير الفاجع. ومما يزيد من التوتر أن الحوار يكشف الالتباس في الصورة، ليس بين القناع والشاعر، بل بين القناع والشخصية الأخرى، مما يؤدي إلى ارتفاع درجة كثافة القناع:

هاتِ الدمع أنكيدو وليبكي الميت فينا
الحي من أنا؟ من ينام الآن
أنكيدو؟ أنا أم أنت؟
ظلمتك حين قاومت فيك الوحش
بامرأة سقتك حليبها، فأنست
واستسلمت للبشري
أنكيدو وترفَّق بي وعد من حيث متْ؟[66] ص ٨٣.

ومن الأقنعة الأخرى التي يستعيرها الشاعر قناع أوديب في الأسطورة الإغريقية، نظرا لما تنطوي عليه تلك الشخصية، من كثافة درامية تجلت في المصائر والأقدار التي رسمت مسارات حياتها التي انتهت تلك النهاية الدرامية المأساوية. والشاعر في استخدامه لذلك القناع يمارس (التشخيص الدرامي المؤسس لقاعدة تبين انحراف منظور القناع عن المنظور العام والتي تكشف عن خصوصيته وفرادته)[67] ص ٥٤. ويتجلى البعد الدرامي الذي تنطوي عليه شخصية القناع من خلال الحمولات الفكرية والشعورية الأصيلة، وما تولده من كثافة رمزية وغنائية درامية، تظهر في ثنائية الشخصية العارفة، بما أصبحت تمثله حياتها من حقائق مأساوية مفزعة بعد أن كانت في بداية القصيدة تعلن تعاليها فوق الحاجة إلى المعرفة، بفعل الشعور بتفوق القوة التي يمتلكها، بعدما استطاعت أن تحققه من انتصارات، وأن تجسده من قوة خارقة. إن أهمية هذا القناع القديم تكمن في كونه(يقودنا إلى الماضي ليعمق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر، فإذا عمق إدراكنا للحاضر عمق من ثم إدراكنا للماضي)[68] ص١٢٤ وكذلك بفعل الدراما الداخلية الغنائية، التي تمتلكها هذه الشخصية في الأسطورة، التي يتعالق معها الشاعر، باعتبارها شخصيته الثانية، التي ينشئ منها قناعه في هذه القصيدة:

لم ينج مني طائر أو ساحر أو امرأة
العرش خاتمة المطاف ولا ضفاف
لقوتي ومشيئتي قدر صنعت ألوهتي
بيدي وآلهة القطيع مزيفه ص٦٦

....
أنا زوج أمي
وابنتي أختي
وتختي مثل عرشي أوبئه[69] ص٧٠.

ولا يكتفي الشاعر باستدعاء شخصية أنانا في الأسطورة، بل يرتدي قناعها ويتكلم بصوتها، حيث ينفتح القناع على تجربة جديدة، يعبر عنها جاعلا من نفسه رمزا، ومن القناع رامزا له يمتلك قوة الحضور المغيبة لحضور الشاعر عن سطح القناع، في الوقت الذي يكمن حضوره في قاع القناع على ما بين السطح والقاع، من علاقة تتشكل عبر(بؤرة التشخيص الغنائي الدرامي المزجي) المولدة للكثافة الرمزية والتوتر الشعري، الذي تكشف عنه الصورة الاستعارية:

وتتبعني دورة القمر الأنثويّ
فتدرض جكارتي وترا
وترا[70] ص ٦٤

٢ / ٤ - آلية الامتصاص والتذويب:

يتكشف استخدام آلية الامتصاص والتذويب في العلاقة مع الأسطورة بصورة عامة، ومع أسطورة الانبعاث والتجدد والخصب والموت بصورة خاصة. والشاعر في هذا المستوى يقوم بتذويب الأسطورة، ومحو حدودها وامتصاصها في قصائده مستفيدا مما تتميز به الأسطورة في رؤيتها إلى الطبيعة والأشياء من بنية استعارية، تحاول من خلالها أنسنتها مستخدمة في ذلك التشخيص والتجسيد لإضفاء الروح عليها. وفي هذه القصائد تختفي الأسطورة ليظهر صوت الراوي/ الشاعر، بدلا منها، حيث يظهر توظيف الدلالية الرمزية والبنية الشعرية للأسطورة، انطلاقا من رؤية معاصرة، يعبر من خلالها الشاعر عن العلاقة الروحية مع الطبيعة والأرض، باعتبارها تعكس العمق الروحي والوجداني لهذه العلاقة الأصيلة التي تمثل علامة ثقافية بارزة من علامات الموروث الثقافي الأسطوري للمنطقة. إن الشاعر الذي يمتص ذلك الموروث الأسطوري، وما يستدعيه من فضاء تخييلي، ويكشف عنه من رؤية استعارية لا يسعى إلى توظيف جمالية تلك الصورة، وما تختزنه من عمق رمزي موحي، بل يعبر عن الارتباط بالأرض من خلال هذا العمق الروحي وتجلياته المجازية والاستعارية التي تدل على العمق الثقافي والتاريخي للعلاقة مع الأرض التي يجري سرقتها وانتزاعها منه، تحت غطاء من ذرائع

وادعاءات مزعومة:

إن الطبيعة كلها روح، وإن الأرض تبدو من هنا
تدبا لتلك الرعشة الكبرى، وخيل الريح مركبة
لنا[21] ص٨٦.

وتظهر آلية الامتصاص والتذويب للموروث الأسطوري البابلي والكنعاني والفينيقي الخاص بأساطير الموت والانبعاث والتجدد وقيامة الحياة. وبدلا من استدعاء الشخصيات الأسطورية المعروفة في تلك الأساطير التي استخدمت رمزيتها بكثافة في الشعر العربي المعاصر، يحاول الشاعر أن يكون التناص، من خلال هذه الآلية مع المعنى الرمزي لتلك الأساطير، وما توحي به من معان ودلالات، يعبر من خلالها عن موضوعات معاصرة، ترتبط بموضوع الأرض والعلاقة الحية والمتجددة التي يظهر توحد الإنسان الفلسطيني معها. ويستخدم الشاعر الصورة الاستعارية والتشبيه في هذا المستوى البلاغي للنص، حيث يظهر المعنى الرمزي الذي يوحد بين المرأة، بوصفها رمز الخصب والولادة والتجدد والأرض، والشجر الدال على القوة والخضرة الدائمة.

مما يخلق مستوى من التراكب الدلالي في القصيدة التي تنفتح على التجربة التي يريد الشاعر التعبير عنها، ويجعل الرمز منتجا لفعله الرمزي الدال، من خلال استخدام صيغة الفعل المضارع الدالة على الاستمرارية في الحركة، والمشكلة لمشهدية مولدة لمعانيها الحية والثرية.

آذار طفل الشهور المدلل
آذار يندف قطنا على شجر
اللوز
آذار يولم خبيزة لفناء الكنيسة
آذار أرض لليل السنونو ولامرأة
تستعد لصرختها في البراري... وتمتد في
شجر السنديان[22] ص٢٠.

لقد شكلت قضية الأرض محور هذه الرؤية التي لم تتوقف عند حدود امتصاص المعاني الرمزية لنصوص الأساطير القديمة، وما تختزنه من رؤية شعرية غنية ومن بعد درامي، وإنما تجاوزت ذلك إلى إعادة توظيف تلك الرؤية الاستعارية للأسطورة، بما يمنح علاقة الشاعر مع الأرض على المستوى الوجودي والروحي والتاريخي دلالاتها النابعة من عمق تلك العلاقة ومن تجلياتها المتعددة بما يمنح تلك الهوية قيمتها وملامحها التي تكتسبها من هذا العمق الوجودي والثقافي المترسخ في تاريخها البعيد، وبما يجعل خطاب الشاعر بوصفه يمثل الضمير الحي لشعب يغتصب وجوده وتاريخه وأرضه تحت ذرائع ودعاوى تاريخية ودينية عنصرية تحاول تجديد سيرة الماضي الذي قام على أساسه الوجود اليهودي الغابر والذي تفضحه كتبهم عندما تروي وقائع من حدث من تدمير وبطش طال حتى الحيوان. لذلك فإن توظيف الأسطورة بعناصرها المختلفة تأتي محاولة لتأكيد هذا العمق الثقافي لوجود الإنسان الفلسطيني على هذه الأرض وما يحمله ذلك الوجود من غنى حضاري وإنساني تجسده وقائع تلك الأسطورة ودلالاتها المعبرة والموحية.

المراجع:

١- الإبهام في شعر الحداثة - د. عبد الرحمن القعود - سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطني للعلوم والثقافة - العدد ٢٧٩ الكويت.
- الإبهام في شعر الحداثة - د. عبد الرحمن القعود... المرجع السابق ٢
- هي أغنية هي أغنية - محمود درويش - منشورات دار العودة - بيروت ٣، ١٩٩٣
- أرى ما أريد - محمود درويش - منشورات دار الجديد - بيروت ٤، ١٩٩٠
- سرير الغريبة - محمود درويش - منشورات رياض الريس - بيروت ٥، ١٩٩٩
٦- قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر - د. عبد الرحمن بسيسو - المؤسسة العربية للدراسات - بيروت ١٩٩٩.
- سرير الغريبة - محمود درويش... المرجع السابق ٧
- لا تعتذر عما فعلت - محمود درويش - رياض الريس للنشر - بيروت ٨، ٢٠٠٤
- جدارية محمود درويش - محمود درويش - منشورات رياض الريس بيروت ٢٠٠٠ ٩
١٠- لماذا تركت الحصان وحيدا - محمود درويش - منشورات رياض الريس - بيروت ١٩٩٥
- جدارية محمود درويش - محمود درويش... المرجع السابق ١١
- أرى ما أريد - محمود درويش... المرجع السابق ١٢
- أرى ما أريد - محمود درويش... المرجع السابق ١٣
- أرى ما أريد - محمود درويش... المرجع السابق ١٤
- قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر - عبد الرحمن بسيسو... المرجع السابق ١٥
- جدارية محمود درويش - محمود درويش... المرجع السابق ١٦
- قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر - عبد الرحمن بسيسو... المرجع السابق ١٧
- قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر - عبد الرحمن بسيسو... المرجع السابق ١٨
- هي أغنية هي أغنية - محمود درويش... المرجع السابق ١٩
- سرير الغريب - محمود درويش... المرجع السابق ٢٠
- لماذا تركت الحصان وحيدا - محمود درويش... المرجع السابق ٢٢

سوريا
المعرفة
العدد رقم 525
1 يونيو 2007





التناص الديني في شعر البياتي

د.أحمد طعمة حلبي *

يشكل الموروث الديني مصدراً مهماً، من المصادر التي استفاد منها الشعراء المعاصرون، في مد تجاربهم الشعرية بنسغ الحياة، وإعطائها صفة الديمومة والبقاء، وإكسابها قوة وفاعلية، وذلك لما يشكله الدين من حضور قوي، لدى عامة الناس، ولما يتمتع به من قوة تأثيرية عظيمة، هذا بالإضافة إلى كون الدين يمد الشعراء بنماذج أدبية رائعة ربما لا يجدونها في مصادر أخرى.

---

* أستاذ وناقد (سورية).
العمل الفني: الفنان أحمد الياس

أ-القرآن الكريم:

يتميز القرآن الكريم، من بين معظم المصادر الدينية، بحضور واسع وقوي، في الشعر العربي المعاصر عامة، وشعر البياتي خاصة، وذلك لما تتميز به اللغة القرآنية من إشعاع وتجدد، ولما فيها من طاقات إبداعية، تصل بين الشاعر والمتلقي، بحيث تستطيع التأثير في المتلقي، بشكل مباشر. يضاف إلى ذلك قابليتها المستمرة لإعادة التشكيل والصياغة، من جديد، بحيث يستطيع عدة شعراء أن يستثمروا الآية الواحدة، من خلال إسقاط مغزاها، أو شكلها، على أزماتهم الخاصة، لتعبر عن تجاربهم الفردية، من دون أن يلتزموا صيغة واحدة. ويغطي التناص القرآني في شعر البياتي مساحة واسعة، فقد وجد البياتي في القرآن الكريم نهراً متدفقاً لا يتوقف، يثري من خلاله تجربته الشعرية، وينهل منه متى شاء ومتى أراد.

وتتنوع استلهامات البياتي للقرآن الكريم، فهو تارة يستوحي مضمون الآية، أو فكرتها الأساسية، وتارة يستدعي بعض المفردات، والتراكيب القرآنية، وتارة أخرى يشير إلى حوادث، أو شخصيات تحدث عنها القرآن الكريم. وأولى توظيفات النص القرآني لدى البياتي، نجدها في قصيدته «الموت في الحب» حيث يقول: (١)

أيتها العذراء

هزي بجذع النخلة الفرعاء

تساقط الأشياء

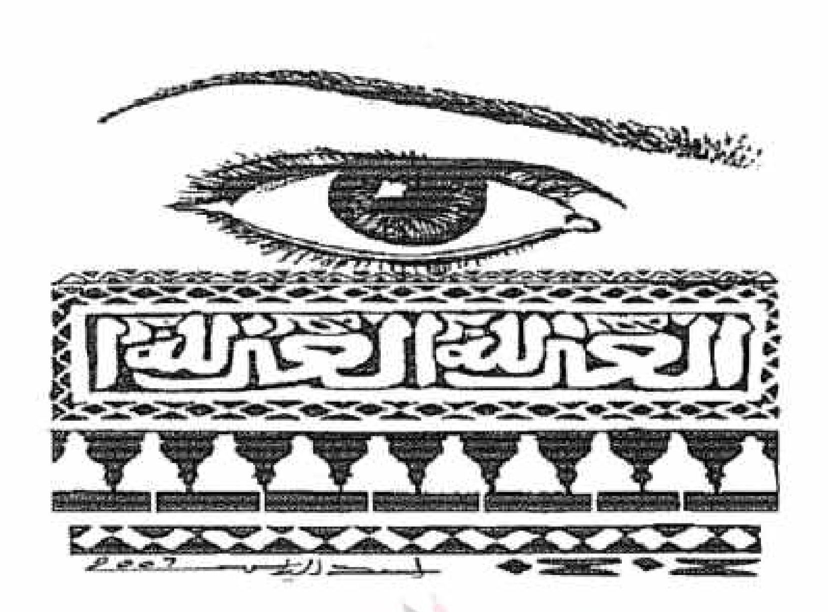
تنفجر الشموس والأقمار

يكتسح الطوفان هذا العار

نولد في مدريد

تحت سماء عالم جديد.

لقد استحضر البياتي في المقطع السابق الآية الكريمة: «وهزي إليك بجذع النخلة، تساقط عليك رطباً جنياً»(٢) مستغلاً مغزاها، الذي يوحي بحدوث المعجزات وخوارق العادات، وهو ما يصبو إليه البياتي أيضاً، لكن المعجزات التي يطلبها البياتي لا تتعلق لا بطعام، ولا بشراب، بل بالثورة التي تجتاح كالطوفان هذا العالم المتردي، وتغسل العار عن جبينه، وتستبدل بهذا الواقع السلبي واقعاً أكثر إشراقاً، يستطيع الإنسان من خلاله أن يحيا حياة كريمة، والتناص هنا مع الآية القرآنية واضح، يتجلى منذ القراءة الأولى، وذلك لا تكائه على صيغة قرآنية معروفة، كما أن السياق القرآني الغائب، يتوافق مع السياق الشعري الحاضر، في الإطار العام، وهو طلب المعجزات والخوارق.



ويستحضر البياتي في نص شعري واحد آيتين من القرآن مقتبسًا منهما بعض التراكيب، يقول في قصيدته «صورة للسهروردي في شبابه»[٣]

لو كان البحر
مداداً للكلمات لصاح الشاعر: يا ربي نفد
البحر ومازلت على شاطئه أحبو، الشيب
علا رأسي وأنا
مازلت صبياً لم أبدأ بعد طوافي ورحيلي،
فإذا احترق الخيام
بنار الحب وأصبح في حان الأقدار حجاباً،
فأنا حول النار
فراش مازلت أحوم وأفني ليلي سكراً، أتأمل
وجه القمر
الفضي الأزرق في صحراء الحب يغيب..

نلمس في هذا النص صدى الآيتين الكريمتين، من سورة الكهف ومريم، على التوالي وهما قوله تعالى: «قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربي، لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربّي، ولو جئنا بمثله مدداً»[٤] وقوله: «واشتعل الرأس شيباً»[٥]. لقد استغل البياتي هذين النصين القرآنيين، في تأكيده شدة معاناته، وطول انتظاره للكشف الإلهي المعرفي، الذي وصل إليه الخيام، والذي مازال هو ينتظره بفارغ الصبر. ويلاحظ أن عملية التناص مع الآيتين الكريمتين، قد تمت بعد أن أخذت الدلالة مساراً نفسياً خاصاً في نفس الشاعر. فقد فجر البياتي من النص القرآني الدلالة التي تتفق وسياقه الشعوري الخاص، أي إن التناص هنا قد تم من خط ثنائية الحضور والغياب، حضور الصيغة القرآنية وغياب دلالتها الأصلية.

ولقد أثبت البياتي قدرته على الفهم العميق للقرآن الكريم، وتذوقه الفني له، إذ إن توظيفه للآيات القرآنية واستحضارها في نصوصه الشعرية، غالباً ما يتمان من خلال امتصاص معنى الآية، ومن ثم إسقاطها على تجربته الخاصة، وثمة نص شعري يستوحيه البياتي، ويقوم بإعادة صياغته من جديد بما يتلاءم وتجربته الشعرية الخاصة، ورؤيته المتميزة للأشياء، يقول في قصيدته «الجرادة الذهبية»[٦]

أزحت عن قبري أطباق الثرى، وكوم **الحجار**
كسا عظامي اللحم
وانتفخت بالدم
عروقي الميتة الزرقاء
مددت للشمس يدي، فاخضرت الأشجار.

لقد توجه البياتي إلى الآيات القرآنية التي تصور عملية خلق الإنسان «ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين ×ثم جعلناه نطفة في قرار مكين×ثم خلقنا النطفة علقة، فخلقنا العلقة مضغة، فخلقنا المضغة عظاماً، فكسونا العظام لحماً، ثم أنشأناه خلقاً آخر، فتبارك الله أحسن الخالقين»[٧]، مستغلاً إياها، في تصوير حالة الانبعاث: انبعاث عشتار/ عائشة / الثورة، مشبهاً الثوار بالميت، الذي يستيقظ من غفوته، ويزيح عن قبره التراب والحجارة، ويهب واقفاً ليبعث الخصب والحياة من جديد[٨].

ويستلهم البياتي النص القرآني، وهو قوله تعالى«وإن يونس لمن المرسلين × إذ أبق إلى الفلك المشحون ×فساهم فكان من المدحضين×فالتقمه الحوت وهو مليم×فلولا أنه كان من المسبحين ×للبث في بطنه إلى يوم يبعثون×فنبذناه بالعراء وهو سقيم»(٩)من خلال استحضار شخصية نبي الله يونس، الذي شاءت إرادة الله، أن يبتلعه الحوت، لفترة من الزمن، ثم يقذفه إلى اليابسة، يقول البياتي في قصيدته «روميات أبي فراس»[١٠]

يونس لن يشق بطن الحوت
فالبحر جف، منذ أن أبحرت بي
وقلت لي، لا تكتبي
على رمال الشط ما أقول.

القصيدة تفصح عن حالة القلق المختلط باليأس، الذي أصاب البياتي بعد أن ألقت الغربة و النفي بظلالهما عليه، وقد وجد البياتي في معاناة أبي فراس، الذي كان ينتظر قدوم المخلص، صورة مطابقة لما هو عليه من النفي والغربة، وقد قاده هذا اليأس إلى

درجة عظيمة من الإحباط، دفعته إلى فقد الأمل، والرجاء من مجيء البشير، وهنا يلجأ البياتي إلى قصة يونس، لتعبر عن معاناته، وذلك بعد عكس فاعلية التوجه القرآني، وجعلها مضادة لفاعلية النص، فيونس لدى البياتي لا يخرج من بطن الحوت، كما في القرآن الكريم، وإنما يظل قابعاً في داخله، لا يخرج منه إطلاقاً.

ويستدعي البياتي شخصية أيوب عليه السلام، الذي ابتلي بالمرض، فصبر ورضي بقضاء الله، ولم يلح في طلب الشفاء قال تعالى« إنَّا وجدناه صَابِراً، نِّعم العَبد إنَّه أوَّاب ».(١١)

ويذكر البياتي نبي الله أيوب في سياق حديثه عن حالة الضعف والهوان، التي وصل إليها العرب، والهزيمة التي لحقت بهم، إبان حرب حزيران عام ١٩٦٧، مؤكداً شدة عزمه، وصبره على تلك المصائب التي حلت بأمته، فجراحه صابرة متجلدة لا تتوجع، ولا تشتكي،كجراحات أيوب الصامدة، يقول في قصيدته «بكائية إلى شمس حزيران»: (١٢)

آه لا تطرد عن الجرح الذباب

فجراحي فم أيوب

وآلامي انتظار

ودم يطلب ثار.

ولا يكتفي البياتي بمحاولة امتصاص معاني الآيات القرآنية، واستيحائها، أو الإشارة إليها، كما رأينا من قبل، بل يتعدى ذلك إلى اقتباس بعض الصيغ، والتراكيب القرآنية بحرفيتها، ووضعها في سياقه الشعري الخاص، يقول في قصيدته: «الموت»:(١٣)

الثعلب العجوز

الملتحي بالورق الأصفر والرموز

المرتدي عباءة الليل، وفوق رأسه طاقية الإخفاء

يذل من يشاء

يعز من يشاء».

فهو هنا يقتبس من الآية القرآنية «قل اللَّهُمَّ مَالِكَ المُلك، تُؤتِي المُلكَ من تَشَاءُ وتنزع المُلكَ مِمَّن تشاء، وتُعِزُّ من تَشَاء، وتذلُّ من تَشَاء ».(١٤)

إن النص القرآني يتحدث عن عظمة الله، وقدرته على التصرف في أمور الناس، وقد استفاد البياتي من مضمون هذه الآية، في تأكيد قوة الموت وجبروته، حيث هو لا يغادر أحداً، ويستوي أمام حقيقته الكبير الصغير، والملك والسوقة والغني والفقير.. إن عملية التناص هنا ينطبق عليها ما قلناه سابقاً، من أن بعض أشكال التناص عند البياتي تتم بين ثنائية الحضور، والغياب، حضور الصيغة

القرآنية، وغياب دلالتها الأولى، فالبياتي يقتبس النص القرآني، ولكنه يستخدمه في مجال آخر، غير مجاله الأول.

وهكذا تعددت أشكال تعامل البياتي مع النص القرآني، واتخذت صوراً عدة، ليست في حقيقتها إلا تفاعلات خلاقة، بين النص القرآني وتجربة البياتي الشعرية، هدفها إغناء النص الشعري، وتقوية وسائل التعبير والتوصيل، وإثراء تجربة البياتي الشعرية.

ب- السيرة النبوية :

تشير تداخلات البياتي مع أحداث السيرة النبوية، وأقوال النبي صلى الله عليه وسلم إلى فهم عميق، ونظرة ثاقبة لتلك الأحداث، وتلك الأقوال، وهذا ما يدفعنا إلى القول: إن قراءة البياتي لتلك السيرة، لم تكن قراءة تقليدية عابرة، بل كانت قراءة واعية سليمة، جعلت من أحداث تلك السيرة أصواتاً حية نابضة في الضمائر، بشكل دائم.

وقد وصل البياتي إلى حالة من الشعور، جعلته يحس بالتوحد النفسي بينه وبين الأنبياء، مما دفعه إلى استحضار بعض أحداث السيرة النبوية مسقطاً إياها على حياته هو، اعتقاداً منه، بأن الشاعر والنبي كليهما يحمل رسالة الهداية والخلاص والخير، فها هو يشير إلى قصة شق صدر النبي محمد صلى الله عليه وسلم، عندما كان في السنة الثانية من عمره [١٥]، ويذكرها في سياق بحثه عن العنقاء / الثورة، يقول البياتي في قصيدته «العنقاء». [١٦]

ودارت الأفلاك
ولم أزل أبحث في تهامة
عن تلكم الحمامة
وفي مساء، زارني ملاك
ووضع القمر
على جبيني، شق صدري، انتزع الفؤاد
أخرج منه حبة السواد
وقال لي، إياك فالعنقاء
تكبر إن تصاد.

ينفتح النص الشعري هنا على النص القديم، ليتحدث من خلاله بلغة شعرية جديدة، عن قضية مهمة، أرقت البياتي طوال حياته، حيث يشير البياتي - من خلال تناصه مع حادثة شق صدر النبي صلى الله عليه وسلم - إلى أن القلب الذي كان يخفق بانتظار عائشة / العنقاء قد انتزع منه، فلم تعد لديه قدرة على طلب عائشة /العنقاء/ الانبعاث. وهذا يعني تلاشي الأمل بانبعاث العنقاء/ عائشة، ويؤكد النص

اقتران الحب عند البياتي بالثورة، بالحرية، بخلاص الإنسان من الظلم. فالحب عنده ليس مفهوماً مجرداً، وليس هو مرتبطاً بحب النساء فقط، وإنما تحقق الحب عنده يعني تحقق الثورة / الخلاص.... فظهور عائشة / العنقاء / الانبعاث عنده يعني وجود الحب وتحققه، وغياب عائشة /العنقاء/ الانبعاث يعني غياب الحب، وهذا ما أكده من خلال قوله «انتزع الفؤاد»، فخروج الفؤاد منه يعني موت الفؤاد/ الحب، وهو المحصلة لبحثه الذي لا ينتهي بنتيجة عن الحمامة/العنقاء. ويؤكد البياتي في «تجربته الشعرية» أن فهمه للحب يختلف عن فهم غيره من الشعراء له، ففي أشعاره يظهر نوع آخر من الحب، هو حب الأم والأرض والأطفال والوطن والإنسان، ويتحول الحب عنده إلى حب جماعي، للخلاص الإنساني، والحب الجنسي عنده مرحلة أولية، يتخطاها الإنسان لتتجسد له في النهاية، حقيقته الإنسانية الشاملة قوة دينامية خالقة للأشياء[17].

ويستوحي البياتي، في قصيدته «النور يأتي من غرناطة» حادثة خروج النبي، صلى الله عليه وسلم، من مكة متجهاً إلى غار حراء، قبل البعثة للتنسك، يقول:[18]

أتكور طفلاً، كي أولد، في قطرات المطر المتساقط فوق
الصحراء العربية، لكن الريح الشرقية تلوي عنقي، فأعود
إلى غار حراء يتيماً، يخطفني نسر، يلقي بي تحت
سماء أخرى، أتكور ثانية، لكني لا أولد أيضاً[19].

ويلحظ المتلقي هنا أن السياق الشعري لهذه القصيدة يتساوق مع السياق القديم، ويماثله حيث يظهر التناص مع مشهد لجوء النبي، صلى الله عليه وسلم، إلى غار حراء، وهو الشيء نفسه الذي فعله البياتي، الذي يغدو غار حراء بالنسبة إليه، المكان الذي تتم فيه عملية المخاض الشعري، ويتحقق فيه الإلهام .

لقد اتخذ البياتي من موقف النبي، صلى الله عليه وسلم، وخروجه إلى غار حراء وسيلة يعبر من خلالها عما يكابده، ويعانيه من آلام في انتظار الذي يأتي ولا يأتي، ولا يكتفي البياتي بتداخلات مع أحداث السيرة النبوية، بل يتعدى ذلك إلى استلهام بعض الأقوال النبوية، وإسقاطها على الواقع المعاصر، إذ يستثمر قول النبي، صلى الله

عليه وسلم: «إنه لم تكن فتنة في الأرض، منذ ذرأ الله ذرية آدم أعظم من فتنة الدجال، وإن الله لم يبعث نبياً إلا حذر من الدجال، وأنا آخر الأنبياء، وأنتم آخر الأمم، وهو خارج فيكم، لا محالة..وإنه أعور وإن ربكم عز وجل ليس بأعور..»[٢٠] والبياتي هنا يوظف شخصية الدجال ليؤكد تفاهة هذا العالم الخاوي الموبوء، الذي يسيطر عليه المستبدون والطغاة. يقول البياتي في قصيدته «ديك الجن»:[٢١]

علامة الساعة أن يظهر هذا الأعور الدجال
مذنب، يجر خلف ضوئه الرجال
للموت بالمجان
في مدن الدخان.

يتبدى التناص هنا من خلال إسقاط الماضي على الواقع المعاصر، للتعبير عن خواء المجتمع من كل فعالية إيجابية، وسيطرة الطغاة. لقد جاء هذا النص الشعري «الحاضر» تماماً مع النص الديني «الغائب»، فقد امتاح البياتي من الحديث النبوي الشريف ما يتناسب ورؤيته الخاصة، وتشير عبارة «مذنب، يجر خلف ضوئه الرجال، الموت بالمجان» إلى مغزى عميق، ودلالة واسعة من خلال تبدي فعل الإغواء، الذي يقوم به الدجال.

وبعد أن استعرضنا بعض نماذج البياتي الشعرية، التي تفاعلت مع الموروث الديني.

نستنتج ما يلي:

١ــ كان استدعاء القرآن الكريم هو الغالب، مقارنة بالسيرة النبوية.

٢ــ نادراً ما كان البياتي يحافظ على الدلالة الأصلية للنصوص القرآنية أو النبوية التي يستحضرها، إذ إن معظم تلك الدلالات الأصلية للنصوص القرآنية أو النبوية، كانت تتخذ مساراً خاصاً لديه، وذلك بما يتناسب والموقف أو القضية التي تساق تلك النصوص من أجلها.

٣ــ برزت من خلال تفاعلات نصوص البياتي مع المصادر الدينية المتنوعة معاني: الحرية، والمبادئ، والثورة، والعذاب، والألم، واليأس.

لقد احتوى شعر البياتي نصوصاً دينية كثيرة ومتنوعة، اندفعت وتداخلت مع نصوصه الشعرية وسياقاتها المختلفة، مكونة نماذج متعددة من التناص الديني، أثرت الفكرة المطروحة، وعمقت الرؤية الشعرية، وأسهمت في تشكيل البناء الفني لشعر البياتي.■■



الحواشي

١- الديوان ١٤٨/٢.
٢- القرآن الكريم، سورة مريم، الآية:٢٥
٣- الديوان ٤٢٥/٢.
٤- القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية ١٠٩.
٥- القرآن الكريم، سورة مريم، الآية:٤٠.
٦- الديوان ١٧٩/٢
٧- القرآن الكريم، سورة المؤمنون، الآيات : من ١٢ - ١٤.
٨- لا يخفى على القارئ أن هذه القصيدة مهداة إلى اللاجئين، ينظر: البياتي، الديوان ١٧/٢.
٩- القرآن الكريم، سورة الصافات، الآيات: من ١٣٩ - ١٤٥.
١٠-الديوان ١٦٨/٢.
١١-القرآن الكريم، سورة ص، الآية:٤٤ .
١٢-الديوان ٢/ ١١١.
١٣-الديوان ٨٣/٢__٨٤.
١٤-القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية:٢٦.
١٥-ينظر: ابن هشام، ،السيرة النبوية، تح. مصطفى السقا، وآخرون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١، ١٩٩٧/ ٢٠١-٢٠٢.
١٦-الديوان ١٤١/٢ __١٤٢.
١٧-ينظر،تجربتي الشعرية،ص ٢٤__ ٢٥.
١٨-الديوان ٢/ ٤٠٣.
١٩-هذه القصيدة بنيت على أسلوب التدوير، وهو أسلوب عروضي، شاع في شعرنا المعاصر، ويقوم على أساس أن القصيدة برمتها وحدة موسيقية واحدة، حيث تتوالى التفعيلات، ولا تسمح بالوقوف، إلا في نهاية القصيدة، أو في نهاية أحد مقاطعها على الأقل.
٢٠-ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل القرشي الدمشقي ،النهاية في الفتن والملاحم، خرج أحاديثه: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٠ ،ص ٩٨.
٢١-الديوان ١٥٨/٢ .

المصادر والمراجع

المصادر

- البياتي عبد الوهاب: الديوان، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.

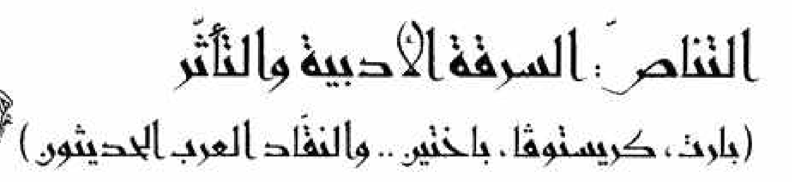
المراجع

- القرآن الكريم.
- البياتي عبد الوهاب،تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٦٨.
- ابن الكثير. أبو الفداء إسماعيل القرشي الدمشقي: النهاية في الفتن والملاحم، خرج أحاديثه: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠.
- ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٧.
- ابن هشام: السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، دار إحياء التراث العربي، بيروت،ط٢، ١٩٩٧.

☆ ☆ ☆

لبنان
كتابات معاصرة
العدد رقم 44
1 يوليو 2001

عبد الستار الأسدي



يُعرّف بارت النص بأنه «نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله»(١)، يتحدث عنه بوصفه «جيولوجيا كتابات» منطلقاً من مفهوم كرستيڤا للنص التي ترى أنه «مبنيّ على طبقات وتتكوّن طبيعته التركيبيّة من النصوص المتزامنة له والسابقة عليه»(٢)، حيث تحيلنا هذه التعاريف إلى مفهوم جديد في لغة النقد المعاصر هو التناصّ، إلى الدرجة التي يرى فيها الكثير من الدارسين حتمية التناصّ إزاء كل نص، معتبرينه « قانون النصوص جميعاً»(٣) وأن «كل نص هو تناصّ»(٤)، لأن النص الجديد يقوم بهضم وتمثل وتحويل النصوص التي سبقته، لذا فهو لا يستطيع الخلاص من الوقوع في شرك جدلية القراءة -الكتابة التي تُعتبر مرجعية الإنتاج النصي، وتحدد علاقة النص الجديد مع النصوص الأخرى التي تتفاعل معها، ولا يمكننا الكشف عن طبيعة هذه العلاقة إلا عن طريق التناصّ. ويرى تودوروف أن من بين اللوائح التي يمكن وضعها لدى دراستنا نصاً من النصوص حضور أو غياب الإحالة على نص سابق، فهذا النوع من لوائح الكلام يساعدنا على ضبط القراءة ويُجنبنا مغبة إهمال العمليات المعقدة التي تكمن وراء نسيج النص(٥)، فالإحالة هي عبارة عن تقنية متجسدة في بنية النص الجديد يتفاوت حضورها أو غيابها حسب الآلية الإجرائية التي يستخدمها الكاتب. ويؤكد بول ريكور أن النص ليس بلا إحالة، وستكون مهمة القراءة بصفتها تفسيراً متمثلة بإحداث الإحالة بالضبط»(٦)، ويشاركه غادامير وجهة النظر نفسها حين يشير إلى أن النص يكوّن إحالته الخاصة، وريكور يترك لقلمه الانجراف وراء علاقة النص بالنص التي ينتج عنها كما يرى عالَم النصوص أو الأدب الذي تتجلّى فيه ظاهرة التناص منذ الخطوات الأولى لنشوئه، وقد اندفع بلوم تحت ضغط الأفكار التي روّجتها مدرسة التحليل النفسي بريادة فرويد في بداية القرن العشرين إلى «إعادة كتابة التاريخ الأدبي من خلال عقدة أوديب» حيث يعتقد أن الشعراء يعيشون تحت هاجس القلق المستمرّ إزاء شاعر عظيم سبقهم سجلت قصائده حضوراً تأثيرياً لديهم، فيرى أن القصائد التي يكتبونها ليست سوى محاولة للخلاص من هذا التأثير وإزاحة ظل الشاعر العظيم والتنافس أو التماهي معه مثلما يفعل الأبناء الذين تطغى في لاوعيهم عقدةُ أوديب إزاء آبائهم. ومن هذا المنطلق يمكن قراءة القصائد كلها باعتبارها إعادة كتابة لقصائد أخرى»(٧)، إلا أن التناص في حقيقته وضمن إطار رؤيوي خاص هو مجموعة من آليات الإنتاج الكتابي لنصّ ما تحصل بصورة واعية أو لاواعية بتفاعله مع نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه. . . إن كلمة التناصّ تحيلنا إلى ثلاثة مفاهيم: المصطلح، الظاهرة، المنهج. وسنفتح أبواب كل واحدة منها لنحدّدها بدقة ونرسم الفروق والاختلافات فيما بينها بوضوح، لأن أية دراسة نقدية في هذا المضمار عليها ألا تخلط بين التناصّ مصطلحاً وظاهرة ومنهجاً بل أن تتعامل مع الإشكالية بدراية وتمحيص وألا تقع في دائرة التشويش الإجرائي لها. . .

ظهر مصطلح التناص حديثاً في تاريخ النقد الأدبي، تحديداً في منتصف الستينات من القرن المنصرم، في أبحاث متفرقة نشرتها الناقدة جوليا كرستيڤا في مجلتي «تَلّ-كَلّ» و«كريتك» في فرنسا(٨)، ثم استثمرته من بعدها جماعة «تل-كل» التي طرحت من خلاله صيغة النص المتعدد الذي «يتوالد في الآن عينه من نصوص عديدة سابقة عليه»(٩)، بينما كانت كرستيڤا تدمجه مع كلمة أخرى هي Ideologeme التي تعني لديها «عينة تركيبية تدخل في تنظيم نصيّ معطى بالتعبير المتضمّن فيه أو

الذي يحيل إليه» فيصبح التناص من وجهة نظرها هو «التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى»[١٠]، وقد شاع تعريفها المحدّد للتناص باعتباره «التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة»[١١]، بينما يرى د. شجاع العاني أن شكلوفسكي يعدّ أول من أشار إلى التناص عندما قال «إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنيّة الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها»[١٢]، ويُعَد زميله تشيتشرين أيضاً من أوائل من أشار إلى المصطلح في دراسته عن الأساليب الأدبية بقوله: «مفهوم الأسلوب يفترض تاريخياً وجودَ التتابع والصراع والروابط المتبادلة بين الأساليب»[١٣]، وحاول بعدهم الكثيرون تعريف التناص بصورة أكثر تحديداً (مثل: أرفي، لورانت، رفاتير، سرلوس، جيني وغيرهم) لكن تعريفاتهم باختلافاتها غير المذكورة ظلّت تحوم حول النقطة الجوهرية التي طرحتها كرستيڤا والمتعلقة بإنتاج النص وعلاقته مع النصوص التي سبقته.

ويرى د. محمد مفتاح أن كل تلك التعاريف لم تصنع تعريفاً جامعاً محدداً للتناص لذلك حاول استخلاص مقوماته على شكل نقاط من خلال تلك التعاريف في كتابه «استراتيجية التناص». وقبل كرستيڤا كان باختين في كتاباته المتأخرة قد تناول هذا المفهوم بطريقة أخرى وهو يعالج الشكل الحواري، حيث كان يرى أنه «مهما كان موضوع الكلام فإنه قد قيل من قبل بصورة أو بأخرى»، فهو يؤكد حتمية السقوط في دائرة التناص. ويرى تودوروف أن باختين يعتبر التناص «بعداً ضرورياً وجوهرياً في جميع أنواع الخطاب: المحادثة اليومية، القانون، الدين، العلوم الإنسانية»، بينما يتضاءل دوره في العلوم الطبيعية. غير أن باختين يستخدم لهذا المفهوم مصطلح الحوارية بدلاً من التناص «للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى»[١٤]، على العكس من نورثروب فراي الذي سعى إلى نبذ أي تاريخ باستثناء تاريخ الأدب، فالأعمال الأدبيّة عنده «مصنوعة من أعمال أدبية أخرى وليست من أية مادة خارجة عن النظام الأدبي نفسه»[١٥]، فهو ينظر إلى الأدب كما يشير تيري أيجلتن على أنه «دوران بيئي مغلق للنصوص».

وهذا المفهوم الرئيسي لمصطلح التناص الحديث يجعلنا نتعامل معه باعتباره ظاهرة قديمة شهدها تاريخ الحقل الأدبي، بل أصبحت قانونه الطبيعي الذي لا مفرّ منه للنصوص المستقبلة، فهي أحد شروط الإنتاج الأساسية للعمل الأدبي سنمنحها مصطلح التناصيّة التي يعرّفها الدكتور عبد الملك مرتاض بأنها «تبادل التأثر والعلاقات بين نصّ أدبي ما ونصوص أدبيّة أخرى»، ويؤكد بأن هذه الفكرة كان النقد العربي قد عرّفها بصورة تفصيليّة تحت باب السرقات الشعريّة، فالتناص عنده عبارة عن «حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق»[١٦]، ولم يتوقف النقد المعاصر عند حدود المصطلح الحديث والظاهرة القديمة بل جهد في تأسيس خطوة عملية في تحويل التناص إلى طريقة أو منهج إجرائي له أدواة ووسائل تحليليّة تساعد الناقد أو القارىء المتخصص في كشف البنى التحتيّة للنصوص وتريه دواخلها، حيث يقوم بعمليات إجرائيّة عدة مختلفة بيّنها الدكتور خليل الموسى وهي: «الاستدعاء القصدي أو اللاقصدي التغايري أو التوافقي، والامتصاص الإسفنجي الموظف، والتداخل، والتحويل»[١٧]، وحاول د. مفتاح تفصيلها ضمن تسميته لها بآليات التناص كالتداعي بقسميه التراكمي والتقابلي وتفرعاته كالتمطيط بأشكاله المختلفة والتي من أهمها: ١ - الأناكرام (الجناس بالقلب وبالتصحيف)، ٢ - الپاكرام (الكلمة - المحور)، وكالشرح والاستعارة والتكرار، ثم الإيجاز المضاد للتمطيط[١٨]... وهي عمليات أركولوجية تتغلغل في حفريات النصّ وبواطنه العميقة، تدرس نسيجه الفني وعلاقاته الداخلية، ويرى أحد النقّاد المعاصرين أن التناص «مفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه لمعرفة كيف تمّ إنتاج الخطاب»، حيث يؤكد على ضرورة استخراج المصادر اللاواعية للنصّ، لأنها ستمكّن الناقد من «ربط سياق النص الذي هو موضوع التحليل بسياق الثقافة التي تَشكّل النص في إطارها»[١٩]، ويشاركه ناقد آخر الرؤيا نفسها التي تضيف إلى مهام النقد مهمة جديدة هي البحث في مصادر النص، وفي وسائل التوظيف والاستشهاد أو ما يُسمّى بالتضمين أو استخدام التنصيص الذي هو «طريقة من طرائق ربط نص بنص آخر وإرجاعه في سياقه»[٢٠]. وقد سبقهما الجرجاني في «الوساطة» في حثّه النقّاد على أهمية التسلّح بالمعرفة الدقيقة في تعاملهم مع النصوص الشعرية، فهو يقول: «ولستَ تُعَدّ من جهابذة الكلام ولا من نقّاد الشعر حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السرقة والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك، الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه، والمبتذل الذي ليس

واحدٌ أحقّ به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدىء فملكه، واجتباه السابق فاقتطعه»[٢١].

وكلام الجرجاني هذا يحيلنا إلى مسألة مهمة هي التفرقة في التعامل مع المصطلحات التي تتقارب أو تختلف مع التناص ومفهومه، حيث لا زال الخلط مستمراً من قبل كثير من النقّاد المعاصرين الذين يحاولون التوفيق بين مصطلحات النقد العربي القديم والمصطلحات الحديثة الوافدة من ساحة النقد الغربي المعاصر، فيقومون بعملية تبادل الأمكنة والمواقع بين المصطلحات دون الاهتمام أو التركيز على التدقيق في حدود المصطلح وتعيين أبعاده المعرفية بوضوح. ومن أهم هذه المصطلحات: السرقة، فنقاد العرب القدامى كانوا قد فتحوا مجالاً واسعاً في الكثير من مؤلفاتهم لما أسموه السرقات الأدبيّة وأدرجوا ضمنه معظم ما استطاعوا حصره من آليات إنتاج النصوص المرتبطة بنصوص سبقتها على مستوى الشكل والمضمون، وما ندرجه نحن الآن ضمن مفهوم التناصّ وآلياته وأقسامه. وحددوا للسرقة أصولاً وقواعد أحصاها الدكتور محمد شعيب ومنها: ١ - أن السرقة لا تكون في المعاني العامة بل في الخاصة، يقول الجرجاني: «المعنى إما مشترك لا ينفرد أحد منه بسهم، فإن حسن الشمس والقمر ونحو ذلك مقرر في البداية وهو مركب في النفس، وصنف سبق المتقدم إليه ففاز به ثم تدوول بعده فكثر واستعمل فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد، فحمى نفسه عن السرق وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ كما في تمثيل الطلل بالكتاب والبرد والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها»[٢٢]. ٢ - أخذ معنى وعكسه إلى ضده لا يعتبر سرقة. ٣ - أخذ معنى والزيادة عليه بتوليد شيء جديد منه لا يعد سرقة...

يقول ضياء الدين بن الأثير في كتابه «المثل السائر»: «واعلم أن علماء البيان قد تكلموا في السرقات الشعرية فأكثروا، وكنتُ ألفت فيه كتاباً وقسّمته ثلاثة أقسام: نسخاً وسلخاً ومسخاً، أما النسخ فهو أخذُ اللفظ والمعنى برمّته من غير زيادة عليه، وأما السلخ فهو أخذ بعض المعنى، وأما المسخ فهو إحالة المعنى إلى ما دونه»[٢٣]: فشرّعت عندهم السرقة أذرعها لاحتضان آليات التفاعل مع النصوص السابقة ضمن بعدها القصدي الواعي باستثناء آليات التوليد والإبداع، فها هو الحاتمي في «حلية المحاضرة» يحاول لمّ شمل أطراف عديدة (آليات) بمسمياتها ينسبها تحت باب السرقة وهي: أ) الاصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه.

ب) الاجتلاب: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه على جهة المثل ويسمى ذلك أيضاً الاستلحاق. ج) الانتحال: أن يدعي الشاعر شعر غيره وينسبه إلى نفسه على غير سبيل المثل. د) الاهتدام: هو السرقة فيما دون البيت. هـ) الإغارة: أن يصنع الشاعر بيتاً ويخترع معنًى مليحاً فيتناوله من هو أعظم منه ذكراً وأبعد صوتاً فيأتي به دون قائلة. و) المرافدة أو الاسترفاد: أن يستوهب الشاعر غيره بعض ما يعجبه من شعره»[٢٤]، إلى الدرجة التي أصبحت فيه كالهواء الذي يتسرّب ويتغلغل في أغلب منافذ الكتابة كما هو حال التناصّ وطبيعته الحتميّة في عملية الكتابة، فابن رشيق يقول: «هذا باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه»[٢٥]، غير أنهم استخدموا مفهوم السرقة كمعيار أخلاقي وليس كمعيار نقدي صرف في التعامل مع النصوص، وحوّلوا استخدام الآليات الإنتاجية التي أدرجوها ضمن باب السرقة إلى قضية أصولية تستند إلى أعراف أدبية قد اتفقوا عليها مسبقاً، لذا يجب أن تخضع النصوص لميزانها: فمن خرقها يستحقّ الذم والاستهجان، والنصوص السابقة يُسجّل لها التاريخ قاعدة الأفضليّة، دون التركيز على الشكل الجديد والاهتمام بتقنيته الأسلوبية. ويرى خليل الموسى في سعيه للمقارنة بين مفهومي التناصّ والسرقة وإقامة الفواصل الحدوديّة بينهما أن هناك ثلاثة فروق أساسية بينهما، أولاً على مستوى المنهج، فالسرقة «تعتمد المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني، فاللاحق هو السارق، والأصل الأول هو المبدع والنموذج الأجود». بينما يعتمد التناص على «المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيراً بالنص الغائب». ثانياً على مستوى القيمة، فناقد السرقة الأدبيّة إنما يسعى لاستنكار عمل السارق وإدانته، في حين أن ناقد التناصّ يقصد إظهار البعد الإبداعي في الإنتاج. وثالثاً على مستوى القصدية، ففي السرقة تكون العملية قصدية واعية بينما في التناص تكون لاواعية»[٢٦]. ولا نشاطر د. الموسى في اختلافه الأخير فليس التناص لاواعياً فقط بل هناك قسم منه ذو طبيعة قصديّة واعية، وهو لا يرى وجهاً للتشابه بين مفهوم السرقة العربي ومفهوم التناص الغربي، حيث يرى أن مفهوم التأثر والتأثير الذي بُنيت وفق مبدئه مدرسة الأدب المقارن الفرنسية هو الأقرب إلى مقولة السرقات الأدبية في نقدنا العربي القديم اعتماداً على المبدأ التاريخي الذي يعطي أولوية الفضل للسابق قبل اللاحق[٢٧]. ولو محّصنا قراءتنا في معجم النقد العربي القديم للاحظنا أكثر من

مصطلح يتعامل مع علاقة النصوص فيما بينها غير مفهوم السرقة الأدبية منها :

١ - توارد الخواطر : سُئل أبو عمر بن العلاء عن شاعرين يتفقان على لفظ واحد ومعنى واحد فقال «عقول رجال توافقت على ألسنتها» وقيل للمتنبي : معنى بيتك هذا أخذته من قول الطائي؟ فأجاب : «الشعر جادة، وربما وقع حافر على حافر»[٢٨]. فقد أزال توارد الخواطر شبهة السرقة عن النصّ اللاحق لاعتماده على احتمال وقوع المصادفة على مستوى المعنى أكثر من اللفظ لتقارب لغة التعبير، ويمكننا إدراجه في التناص اللاواعي.



٢ - التوليد: يقول مؤلّف «أسس النقد الأدبي عند العرب»: المقصود بهذه الظاهرة أن «يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدّمه أو يزيد فيه زيادة»[٢٩]، وقد فلت هذا المفهوم من طوق السرقة بتجاوزه السقوط في شرك التشابه والأخذ أو القصور عن البلوغ بقطعه شوطاً متميزاً في تحسين المعنى المتناص أو القيام بإخصابه وتكثيره.

٣ - الإبداع: وهو تناول معنى سابق وإخراجه في أسلوب جديد وعبارة لم يسبق إليها» لتتنحى عنه مذمة السرقة لكونه فاق اللاحق وتميّز عليه بجدّة المعنى. . .

٤ - التضمين والاقتباس: وهو أخذ لفظ أو معنى وتنسيقه داخل النص الجديد لغايات متعددة كالاستشهاد أو التشبيه أو التمثل . . . ولا تقترب منه السرقة لأنه واضح التصريح والتلميح ، يقول د. الموسى : «يظل النص التضميني دخيلاً أو هو ثقافي تزييني، ويظل المقطع التضميني أو الاقتباس هو الذي يتكلم في النص الجديد وهو الذي يشرح ويفسّر»[٣٠].

إن هذه المصطلحات النقدية وبضمنها السرقة هي عبارة عن آليات تتعلّق بعملية إنتاج النصوص وعلاقتها فيما بينها، لذا هي من حيث المبدأ ووفق طبيعتها الإجرائية الكتابية يجب أن تنضمّ إلى مجال تخصصي واحد يشرف عليها ويعتبرها جزءاً من اهتماماته الأساسية وهو علم التناصّ الذي يهتم بدراسة وبحث كيفيّة كتابة النصوص وكشف آلياتها الإنتاجية في إطار علاقتها المتفاعلة مع النصوص الأخرى، حيث يجب الآن إعادة النظر في الكثير من المصطلحات النقدية ذات الاهتمامات المتقاربة . . .

لقد سعى الكثير من النقّاد المعاصرين إلى وضع التناصّ في تقسيمات ثنائيّة وثلاثية لتحديد أبعاده والإلمام بطرائقه . ومن التقسيمات الثلاثية ما قام به كلّ من كرستيفا وجان لوي دبين بملاحظتهما أن للتناص أو لإعادة كتابة النص الغائب ثلاثة قوانين هي : ١ - **الاجترار** (عملية إعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني وتمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية). ٢- **الامتصاص** (عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد ليصبح استمراراً له متعاملاً معه بمستوى حركي وتحوّلي). ٣ - **الحوار** (عملية تغيير النص الغائب ونفي قدسيته في العمليات السابقة)[٣١] . . . بينما حصر جينيه في كتابه «استراتيجية الشكل»، التناص في ثلاثة أصناف وهي: ١ - **التحقيق** (إنجاز معنى أو مضمون كان في تراث النصوص السابقة بشكل وعداً). ٢ - **التحويل**(أخذ معنى والذهاب به إلى أبعد مما هو عليه). ٣ - **الخرق** (التجاوز على معنى ما والتضاد والتناقض معه)[٣٢] . . . واشتهر تقسيم ثنائي للتناص هو: ١ - الظاهر أو الصريح. ٢ - المستتر، لكن الدكتور شجاع العاني آثر أن يرفده بضلع ثالث هو: ٣ - نصف المستتر ويعني به «النوع الذي يلمح له المؤلف تلميحاً لا تصريحاً، وغالباً ما يتم هذا التلميح في عنوانات النصوص وبطريقة مموهة»[٣٣]، غير أن د. شجاع يعود إلى الرؤيا الثنائيّة التي يلاحظها في طبيعة التناص، حيث يرى أن هناك تناصاً داخلياً يعيد فيه الكاتب إنتاج ما سبق أن كتبه، وتناصاً خارجياً يعيد

فيه إنتاج ما أنتجه غيره[٣٤]، فهو يضع الكتابة في محيط مغلق ذي دائرتين متداخلتين، وهو أيضاً لا يكتفي بهذا التقسيم حيث ينظر إلى التناص من زاوية أخرى تحيله إلى فرعين هما: التناص غير الواعي، والتناص الواعي ويعتبر الأول هو المهيمن على النصوص أكثر من الثاني، فيضفي بعداً نفسياً في عملية إنتاج النصوص.

أما د. محمد مفتاح فيشير إلى وجود تناصين: الأول: العشوائي وهو الذي تغيب فيه الإحالة، والثاني: الواجب وهو الذي ينطوي على إحالة صريحة[٣٥]، وهو التقسيم نفسه الذي أضاف له شجاع فرعاً ثالثاً ليمنحه دقة موضوعية. وهناك تقسيم مشترك بين لشينوف وباختين للتناص إلى: **خطي** وهو الذي يقترب من التضمين والاقتباس بوجود الإحالة أو غيابها، و**تصويري** وهو مستتر يُخفي النص الغائب في نسيجه[٣٦]، وهو أيضاً لا يختلف عن التقسيم السابق في طبيعة الإشارة، والفارق هو اختلاف المسميات. والتقسيم الأساسي الأولي للتناص هو الذي يمنحه بعدين تفريقيين من حيث الطبيعة الإجرائية هو معيار القصدية إلى: تناص واع وتناص لاواع، فلا زال الكثير من المعاصرين يعتقدون أن التناص ذو طبيعة لاواعية فقط لأنه نتاج القراءة الأثرية المطموسة في أعماق الكاتب. يقول د. مرتاض: «التناص هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمّن ألفاظاً وأفكاراً كان التهمها في وقت سابق ما دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه[٣٧]»، ويشاركه الرأي د. الموسى في تعريفه للنص الغائب: «يُمتص ويتحول ويذوب ولا يعود له إلا وجود إيحائي، فإذا زاد وجوده على ذلك خرج عن حدود التناص والإبداع إلى حدود التأثر والتأثير والمحاكاة والتقليد لأن حضور الأصل يضل مطموساً وطاغياً[٣٨]»، بينما تُظهر لنا قراءة كثير من النصوص آليات تناصية متعددة مقصودة في تعاملها مع النص الغائب/ المرجع، مثلما أظهرته التقسيمات السابقة.

غير أن بعض المعاصرين يعتبرون أن الإبداع شرط التناص لكونه لاواعياً، منطلقين من مقولات مدرسة التحليل النفسي التي تؤكد أن اللاوعي هو منبع الإبداع، وفي هذه الحالة تسقط صفة الإبداع عن التناص الواعي القصدي الذي قد يبتكر أشكالاً جديدة عبر آلياته المختلفة وتقنياتها في التوازي أو التقاطع مع شبكة النصوص الغائبة. وإذا ما اعتبرنا أن كل أدب أو كل نص هو تناص كما يجزم الكثير من الباحثين[٣٩]، فهل سيكون الأدب كله أو كل نص إبداعياً؟ إن الإبداع أو الأصالة «لا تنحصر في ابتكار أفكار جديدة بقدر ما تنحصر في التأليف بين أفكار قديمة أو إدخال بعض التعديلات على ما انحدر إليه من طرز فنية قديمة»[٤٠]، والإبداع في نظر لالاند هو «إنتاج شيء ما على أن يكون هذا الشيء جديداً في صياغته وإن كانت عناصره موجودة من قبل».

عبد الستّار جبر الأسدي - بغداد

• هوامش

(١) من الأثر الأدبي إلى النص، بارت، تر: عبد السلام بنعبد العالي، مجلة/ الفكر العربي المعاصر، ع ٢٨ آذار ١٩٨٩ بيروت، ص ١١٥.

(٢) إنتاج معرفة بالنص: حسين خمري، مجلة/ دارسات عربية ع ١١ - ١٢، أيلول- تشرين الأول ١٩٨٧ بيروت، ص ١٠٥.

(٣) الليث والخراف المهضومة (دراسة في بلاغة التناص الأدبي)، د. شجاع العاني، الموقف الثقافي، ع ١٧، ١٩٩٨ - بغداد، ص ٨٤ - ١٠٥.

(٤) نظرية النص، بارت، مجلة/ العرب والفكر العالمي، ١٩٨٨، بيروت.

(٥) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ط ١٩٨٥/٢ دار التنوير - بيروت، ص ٢٥٢.

(٦) النص والسياق، ديفيد هوي، تر: خالدة حامد مجلة/ الثقافة الأجنبية، ع ١٩٩٨/١ السنة ١٩ دار الشؤون الثقافية، ص ٤٢ - ٤٦

(٧) مقدمة في النظرية الأدبية، تيري ايجلتن، تر: ابراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٢، ص ١٩٧.

(٨) إنتاج معرفة بالنص، ص ١٠٢.

(٩) في أصول الخطاب النقدي الجديد، مارك أنجينو، تر: أحمد المديني، ط ١٩٨٧/١، دار الشؤون الثقافية، ص ٩٩.

(١٠) إنتاج معرفة بالنص، ص ١٠٣.

(١١ - ١٢) الليث والخراف المهضومة، ص ٨٤ و٨٣

(١٣) جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، خيرة حُمر العين، اتحاد كتاب العرب/ ١٩٩٦ دمشق، ص ١١٦.

(١٤) المبدأ الحواري، تودوروف، ط ١٩٩٢/١ بغداد. ص ٨٢ - ٨٥.

(١٥) مقدمة في النظرية الأدبية، ص ١٠٢

(١٦- ١٧) التناص والأجناسية في النص الشعري، د. خليل الموسى مجلة/ الموقف الأدبي ع ٣٠٥ / أيلول ١٩٩٦، دمشق، ص ٨٣ و٨١

(١٨) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير ط ١٩٨٥/١ بيروت، ص ١٢٥.

(١٩) اصول الخطاب النقدي الجديد، ص ٨٥ - ٩٩.

(٢٠) إنتاج معرفة بالنص، ص ٨٤.

(٢١ - ٢٤) المتنبي بين ناقديه، د. محمد شعيب، دار المعارف بمصر ١٩٦٤. ص ١٨٣ و١٨٦ -١٨٨ و١٨٤ و١٨٢- ١٨٣.

(٢٥) تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢٢.

(٢٦ - ٢٧) التناص والأجناسية، ص ٨٤ و٨٢.

(٢٨ - ٢٩) المتنبي بين ناقديه، ص ١٩٤ و١٨٦ - ١٨٧

(٣٠) التناص والأجناسية، ص ٨٣.

(٣١) ظاهرة الشعر، ص ٢٥٣

(٣٢ - ٣٦) الليث والخراف المهضومة، ص ٨٥ و٩٦ و٨٣ - ٨٤ و٩٦

(٣٧ - ٣٨) التناص والأجناسية، ص ٨٣ - ٨٤ و ٨٢.

(٣٩) جدل الحداثة، ص ١١٦.

(٤٠) علم النفس الفني، د. ابو طالب سعيد، ١٩٩٠، ص ٥٠ - ١٧٦.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

التناص القرآني في الشعر العراقي المعاصر؛ دراسة ونقد

علي سليمي*
عبدالصاحب طهماسبي**

الملخص

لقد تطور الشعر العربي الحديث وتزين بأنواع التّناصّ، منها الأسطوري والتاريخي والدّينيّ. إنّ كثرة استخدام هذه الظاهرة، وخاصّة ما يسمّى منه بالتناص القرآني تقتضي دراسته دراسة نقدية لإيضاح مواطن الجمال والقبح فيها ولتحديد إطار لها. للتناص القرآني، نظراً لتعامل الشاعر مع القرآن والأخذ منه، أشكال مختلفة، منها: التناص الشكلي (الكامل، أو الجزئي)، الإشاري والامتصاصي، ولكل منها جوانب سلبية وإيجابية، فبعضه رائع وجميل، لأنّه يزداد الشعر به روعة ورونقاً؛ وقسم منه ضعيف وركيك، لأنّه لايتناسب وشأن القرآن السامي. والملاحظ أنّ التناص الشّكليّ بنوعيه الكلي والجزئي أكثر تعريضا للنص القرآني للتحريف والزلل وهو أشد حاجة إلى النّقاش والبحث، بينما أنّ الامتصاصيّ والإشاريّ منه أقل تعرضا للمزالق والأخطاء، وهو الذي يمنح الشعر فنية وجمالا.هذه الدراسة تتناول نماذج من التناص القرآني في الشعر العراقي المعاصر برؤية نقدية.

الكلمات الدليلية: التّناصّ القرآني، نقد التناص، التناص الشكلي، التناص الإشاري، التناص الامتصاصي، الشعر العراقي المعاصر.

*. أستاذ مشارك بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران. Salimi1390@yahoo.com
**. طالب الدكتوراه بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/٩هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/٣١هـ. ش

المقدمة

لقد تطوّرت ظاهرة التّناصّ، وخاصّة التناص القرآنيّ فی العصر الحديث، وأحرزت منزلة رفيعة فی الأدب المعاصر؛ فقد استخدمه أغلب الشّعراء العرب، منهم شعراء الرّافدين كعنصر فنی، وذلک لأهمية ما فی القرآن من دلالات عميقة ومضامين سامية، فتعدّدت القصائد المتناصّة معه وتنوّعت إشاريا، ولفظيّا، وشكلياً، وإيحائيّاً، ودلاليا علی شكل اجترار وامتصاص وحوار، فكلّ شاعر أخذ من القرآن واستفاد منه حسب ذوقه وفكرته.

إنّ كثرة استعمال هذه الظاهرة فی الشعر العربی المعاصر تدلّ دلالة واضحة علی أهميتها وتقتضی دراستها، كما أن ظهور الجوانب السلبية فيها تقتضی ضرورة البحث فيها ودراستها دراسة نقدية لتقييم الجهود المتناصة مع القرآن من قبل الشعراء، وتحديد أشكالها المختلفة حسب التزامها بالأصول العامّة. وأوّل ما يجب القيام به فی هذا المجال، هو وضع إطار له لمعرفة المحاولات الشعرية المتناصة مع القرآن الكريم. لقد تحقّقت فی السنوات الأخيرة دراسات واسعة حول ظاهرة التّناصّ القرآنی وتطوّرها، ولكنها قلّما عالجت قضية التناص برؤية نقدية. وفی هذا المجال بعض الأسئلة، لابدّ من الإجابة عنها، منها:

- ما هی النماذج للتناص الإيجابی والسّلبی؟
- ما هی الخطوط الحمراء فی التّناص القرآنی لرعاية كرامة القرآن الكريم ومكانتها؟
- ما أفضل أنواع التّناصّ القرآنیّ وأقلها تعرضا للمزالق والأخطاء؟

التّناصّ القرآنیّ

"التناصّ" أو "تداخل النصوص" كما هو معروف، هو استخدام النصوص التراثية المختلفة من قبل الشاعر أو الأديب بشكل فنی لإغناء النصّ الشعری، وهو الذی يمنح النصّ ثراء وروعة. يعدّ التناصّ من أبرز التقنيات الفنية التی يهتمّ بها الشعراء المعاصرون اهتماماً بالغاً. مصطلح التناص مصطلح حديث فی الآداب العالمية، ولكنّ الباحث فی المؤلفات النقدية العربية القديمة يلاحظ أشكاله المختلفة ذات تسميات أخری كـ"السرقة والاقتباس والمعارضة والتلميح"، فكلّ هذه المصطلحات القديمة تكاد

تقترب من المصطلح الحديث.

يعدّ النص القرآنی مصدراً غنياً للتناص وللإلهام الشعری علی مستوی الدلالة والرؤية و«ذلک أنَّ استحضار الخطاب الدينی فی الخطاب الشعری المعاصر، يعنی إعطاء مصداقية وتميُّز لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآنی، وقداسته وإعجازه.» (جربوع، ۲۰۰۲م: ۱۳٤) ومن أجل تسهيل التّقييم والحكم، والتّمييز بين الجيد والرّدة وكشف مواطن الجمال والقبح ووصولا إلی بلورة رؤية منهجية وكذلک لصيانة المتناصّين مع القرآن الكريم من المزالق والزّلل، فمن الضّروری الإشارة إلی أصول ثابتة متّفق عليها ووضع إطار مُحَدَّد، منها:

١. الحذر من إرادة التحدی لنص القرآن الشكلی

٢. الحرص علی نسبة القرآن إلی الله تعالی، والإيمان بذلک إيمانا لايتخلله شک

٣. الحذر من الاستخفاف والاستهزاء والسياق الهزلی عند استخدام الآيات

٤. الاحتفاظ بالقرآن الكريم مكانته وكرامته، واجتناب السّباب وبذة الكلام وما شاكله

٥. عدم استخدام النص القرآنی لغاية تخالف معناه السامی

٦. أن يعد الاقتباس ضرورة فنيّة يزداد الشعر به جمالاً ورونقاً

٧. ألاَّ يأتی التناص فی إطار يصادم عقيدة المتلقی الدينية

٨. رعاية الاحترام والتقدير لكلام الله واستلهام القرآن فی الموافقة والتأييد، وعدم اللجوء إلی الاقتباس فی مواقف توحی بالامتهان أو السخرية أو التَّمرد

وبما أنّ الشعراء مختلفون فی كل شیء، وكما جاء فی القرآن الكريم: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾ (الشعراء: ٢٢٥)، فإنّهم فی تناصهم القرآنی أيضاً يذهبون طرقاً شتّی؛ لذلک فمن الضروری عند دراسة شعرهم فی هذا المجال رعاية جانب الإنصاف والحذر أكثر من المجالات النقدية الأخری، لأنّ بعض الشعراء خاصة المؤمنين والملتزمين منهم لايرومون التّحدّی لكتاب الله تعالی والمساس بقداسته، ولكن قد يبدو فی شعرهم، من غير قصد، بعض الجوانب السلبية فی التناص القرآنی.

التّناصّ الشكلی الكامل

في هذا النوع من التّناصّ يستخدم الشاعر الآية الشريفة بكاملها، وذلك بعد تغيير بنيويّ يجريه في الشّكل والدّلالة، وهو وضع نصّ مستقلّ ومتكامل بذاته في نصّ لاحق، بعد اقتطاعه من سياق نصّ غائب، وذلك بعد التّغيير أو التّحوير الذي أجراه في بنيته الأصلية، بالزّيادة أو النّقصان، التّقديم أو التأخير، الحذف أو الإضافة، سواء أ كان هذا التّغيير بسيطاً أم معقّدا. فعلى سبيل المثال يقول أحمد مطر في قصيدة الدّولة. (مطر، لافتات٥، ١٩٩٤م: ٧٥)

قالَت خَيبَر/ شِبران... وَلا تَطلُب أكثَر/لا تَطمَعْ فِي وَطَنٍ أكبَر/ هذا يكفِي../ الشُّرطَةُ فِي الشِّبرِ الأيمَن/ والمَسلَخُ فِي الشِّبرِ الأيسَر/ إنّا أعطَيناكَ " المخفَر"/ فَتَفَرّغ لِحَماسَ وانحَر/ إنّ النَّحرَ عَلَى أيديكَ سَيغدُو أيسَر.

يقصد الشّاعر بخيبر اليهود الّذين لايعطون إلّا شبرين من فلسطين المقدّسة، والمعطاة هي الدّولة الفلسطينية بعد تهديدها أن لاتطمع بأكثر من شبرين وتجاه هذا العطاء البخس، عليها أن تطارد حماس لأن النّحر على أيديها أيسر. يغير الشاعر ههنا معنى الآية تماماً في شكل حوار. فهو عند قوله: «إنّا أعطيناك المخفر، فتفرّغ لحماس وانحر»، يغير الآية ويأتي بما يعادلها في الوزن والجرس والنّغم والشّكل، فيأتي بكلمة المخفر بدل "الكوثر" وتفرّغ لحماس بدل "فصلّ لربّك"، أيجوز للشاعر مثل هذا التّلاعب في صياغة الآيات؟

وفي ما يلي تناص قرآني آخر لأحمد مطر، هو أكثر تحريفاً للآيات القرآنية ولمعناها السامي وأعظم بشاعة، فعندما غضب الشاعر على الحكام الخونة، يقول في قصيدة "وصايا البغل المستنير" (مطر، المصدر نفسه: ٧٦-٧٧):

"قالَ بَغْلٌ مُسْتَنِيرٌ واعِظاً بَغلاً فَتِيا/ يا فَتَى اصْغِ إلَيا/ إنّما كانَ أبُوكَ امْرَأَ سَوءٍ/ وكذا أمُّکَ قَدْ كانَتْ بَغِيا/ أنْتَ بَغْلٌ/ يا فَتَى.. والبَغْلُ نَغْلٌ/ فاحذَرِ الظّنَّ بأنّ اللهَ سَوّاكَ نَبيا/ يا فَتَى.. مِنْ أجْلِ أنْ تَحْمِلَ أثْقالَ الوَرَى/ صَيرَکَ اللهُ قَوِيا/ .../ تَعِش بَغلا/ وإلا/ رُبّما يمَسَخُکَ اللهُ...رَئِيساً عَرَبِيا.

والملاحظ أنّ الشّاعر في هذا التناصّ يستهزئ بحكّام العرب الخونة بكلّ طاقاته الفنّية ومقدرته الشعرية، ولكن هل يسمَحُ له أن يعامل الآية هذه المعاملة؟

الآية: ﴿ما كانَ أبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَما كانَتْ أُمُّكِ بَغِياً﴾ (مريم: ٢٨)

فيحوّله: بـ «إنّما كانَ أبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ- وكذا أمّكِ قَدْ كانَتْ بَغِياً» وأسوء شيء هنا هو نقل الكلام عن لسان بغل ينصح بغلاً آخر، لقد غير الشاعر معنى الآية تماماً في حوار مبتذل لايزيد شعره فنيةً وجمالاً ولايراعي فيه قداسة القرآن وشأنه السامي. أ ليس هذا ضعفا في الشعر وفي التناص القرآني؟

والتناص الثّالث لأحمد مطر أيضاً فيه ضعف وركاكة، حيث نصب حاكم عربيّ نفسه إلهاً لشعبه، فيقول:

''فبأيّ آلاء الشعوب تكذّبان''/ غَفَتِ الحَرائِق/ أسْبَلَتْ أجْفانَها سُحُبُ الدّخانْ/ الكُلُّ فانْ/ لَمْ يبْقَ إلا وَجْهُ ''رَبّكَ'' ذِي الجَلالَةِ واللّجانْ/ ولَقَدْ تَفَجّرَ شاجِبا/ ومُنَدّدا/ ولَقَدْ أدانْ/ فَبِأيّ آلاءِ الوُلاةِ تَكَذّبانْ/ ولَهُ الجَواري الثّائراتُ بِكُلِّ خانْ/ ولهُ القِيانْ/ ولَهُ الإذاعَةُ/ دَجَنَ المذْياعَ عَلّمَهُ البَيانْ/ الحَقُّ يرْجِعُ بِالرّبابَةِ والكَمانْ/ فَبِأيّ آلاءِ الوُلاةِ تُكَذّبانْ!. (مطر، لافتات ١، ١٩٨٧م: ١٥١-١٥٣)

لأنّ الشاعر ينسب الصّفات العليا الإلهية للحاكم المتألّه المستبدّ بالشّعب، في طبيعة الحال، تتغير الصّفات الحميدة إلى رذائل. وهذا تغيير جذري حواري وشكلي مخالف لظاهر الآيات. فيقول:

«دجن المذياع علّمه البيان» بدلاً من قوله تعالى: ﴿خَلَقَ الإنْسانَ، عَلَّمَهُ البَيان﴾ (الرحمن: ٣-٤)

و«فبأيّ آلاء الولاة تكذّبان» بدلاً من قوله: ﴿فَبِأيّ آلاءِ رَبّكُما تُكذّبان﴾ (السورة نفسها: ١٣، ١٨،١٦، و...)

«وله الجواري الثائرات بكلّ خان» بدلاً من قوله: ﴿ولَهُ الجَوارُ المُنْشَئاتُ فِي البَحْرِ كَالأعْلام﴾ (السورة نفسها: ٢٤)

«والكلّ فان، لم يبق إلا وجه ربّك ذي الجلالة واللجان» بدلاً من قوله: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيها فانٍ، ويبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُوالجَلالِ والإكْرام﴾ (السورة نفسها: ٢٦-٢٧)

يعدّ هذا كلّه نوعاً من التّلاعب بالآيات وليس فيه جمال فني للشعر والأدب.

يقول الشاعر في قصيدة «بلاد ما بين النحرين» (مطر، لافتات ٤، ١٩٩٢م: ١٦٢):

وقِيلَ لَهُمْ: كَمْ لَبِثْتُمْ؟/ فَقالُوا: مِئاتِ القُرُونْ/ أنُبعَثُ ؟/ قالَ الّذى عِندَهُ العِلْم:/ بَلْ قَدْ لَبِثنا سِنِينا/ وما زالَ أوْلادُ أمّ الكَذا يحكُمُونْ/ ومادامَ «بَعثٌ»...فَلا تُبعَثُونْ.

يستلهم الشاعر النّصّ من الآية الكريمة: ﴿قال قائلٌ منهم كم لبثتم، قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم﴾ (الكهف: ١٩)، فيغيرها بالضّبط بشكل حوار، بعد أن يسمّى القصيدة بأجمل عنوان لوقوع العراق فى فخّ حربين ضدّ "ايران والكويت"، فيستعيض كلمة "النّحرين" بدل الحربين ليشرح الحالة المأساوية للشّعب العراقى آنذاک. (ميرزايى، ١٣٨٨ش: ١٦) وهل يجوز للشاعر اقتران العبارة القرآنية: "كم لبثتم" بالسّباب: "أولاد أمّ الكذا"؟ لقد استحيى الشّاعر نجابةً فلم يذكر نصّ السباب!

يأتى الدّور لنقد التناص القرآنى لشاعر عراقى آخر هو "الأديب كمال الدّين". فى البداية نقرأ ما هو فى قصيدته "إشارة الفجر" (موقع أديب):

لَو أنْزَلْنا هذا الفَجْرَ المَحْمُومَ عَلَى جَبَلٍ لِلْغيرَةِ والشّمْس/ لَرَأيتَ الماءَ سَعيداً../ والطّيرَ يغنّى شَيئاً/ عَنْ ذاكِرَةِ العُشب/ لَو أنْزَلْنا هذا الفَجْرَ الأسْوَدْ/ عَلَى وَطَنٍ لِلْحُبّ/ لَرَأيتَ الزّهْرَ الدّافقَ ينْمُو../ يلْتَفُّ عَلَى الجَسَدَينِ وَحيداً/ ويمْشطُ شَعْر القَلْبْ/ بأصابعَ مِنْ نَدَمٍ أخْضَرْ/ ويمْشطُ شَعْرَ القُبُلات/ بأصابعَ منْ بلّورْ/ لَدنٍ أزْرَقْ/ لَو أنْزَلْنا هذا الفَجْرَ المَسْجُونَ عَلَى أرْضٍ/لاتَنْمُو فيها الخيبَةُ والصّحْراءْ/ لَرَأيتَ الأقمارَ تجىء../ الأبوابَ البَيضاءَ تَقُومُ عذارَى/ لَرَأيتَ الفَجْرَ عَجيباً../ يحْكى بِرَنينِ الماء/عَنْ خَفقِ الحُبِّ وفاكِهَةِ الله.

ثمّ نقرأ فى قصيدته "إشارة الرّؤيا" (موقع أديب):

الرّحْمن/ خَلَقَ الإنْسان/ عَلّمَهُ ما لَمْ يعْلَمْ../ عَلّمَهُ ما كانَ يكُون/ ما لَمْ يكُ فِى الحُسْبانْ.

فى الشعر تناصّ مع سورة الرّحمن، لكنّ فيه سلبيات بلاشکّ. منها: أن القارئ لايعرف للمرّة الأولى أىّ مفردة أو تركيبة تختصّ بالقرآن الكريم لعدم اختصاصها، فيقول مثلاً: «عَلّمَهُ ما لَمْ يعْلَمْ» بدلاً من الآية الكريمة: ﴿عَلّمَ الإنْسانَ ما لَمْ يعْلَمْ﴾ (العلق: ٥) والآية الأولى هى "الرّحمن" نراها كما هى، أمّا الآية الثّالثة "خَلَقَ الإنْسان"، تأتى بعد حذف آية "علّم القرآن" وفى السطر الرّابع يذكر "ما كانَ يكُون" بدل "البيان"؛ إذا قد

خلط الشّاعر بين الآيات فينقل الآية الأولى والثّالثة، ويغير الرّابعة و... هذا بالإضافة إلى نقل مفردة ''حسبان'' من الآية الكريمة ''الشّمسُ والقَمَرُ بِحُسبان'' والملاحظ أنّ في القصيدة تناصّ آخر مع سورة الحشر: ﴿لو أَنْزَلْنا هذا القُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيتَهُ خاشِعاً مُتَصَدِّعاً مِنْ خَشْيةِ الله﴾ (الحشر: ٢١)

إنّ الشاعر قد جاء بأسلوب قرآنيّ في شعره على صيغة الشّرط بأداة ''لو''، واستعمال عبارة ''أنزلنا هذا'' باعتبار فعل الشرط، ثمّ ذكر جواب الشّرط بنفس المفردة ''لرأيت'' مع حذف الضّمير، ومن بعده يغير ويضيف ما يشاء من كلمات. بدايةً يسأل المتلقّى ما هو مرجع الضّمير في ''أنزلنا'' في هذا الشعر؟ إنّ مرجع الضّمير ''نا'' في الآية يعود إلى الله سبحانه وتعالى وقد جاء بصيغة الجمع إمّا احتراماً وإجلالاً له أو باعتبار العرش الإلهى وعظمته بالإضافة إلى جموع الملائكة، أو غير ذلك كما جاء في التّفاسير، ولكن لمن يعود الضّمير ''نا'' في هذه القصيدة؟

نكتفى بهذا القليل من التناصات السلبية في الشعر العربي المعاصر التي يجب نقدها ودراستها دراسة مفصلة. وفي مقابل هذه النماذج، فإنّ للتّناصّ القرآني نماذج إيجابية كثيرة في الشعر العربي المعاصر، ههنا نذكر قليلاً منها:

أوّلها لأحمد مطر، عندما يستمدّ من القرآن الكريم ويذكّر القانون العامّ لكلّ جبّار عنيد يحارب الإسلام والأمّة الإسلامية بأنّ مصيره المحتوم هو التّباب والهلاك مهما تجبّر وتكبّر؛ فهو القائل في قصيدته ''قلّة الأدب'' (مطر، لافتات ١، ١٩٨٤م: ١١):

قَرَأتُ فِي القُرْآنْ: '' تَبّتْ يدا أَبِي لَهَبْ''/ فأعْلَنَتْ وَسائلُ الإذْعانْ/ أنّ السُّكوتَ مِنْ ذَهَبْ/ أحْبَبْتُ فَقْرِى ولَمْ أزَلْ أتْلُو:/'' وتَبْ''/''ما أغْنَى عَنْهُ مالُهُ وما كَسَبْ''/ فَصُودِرَتْ حَنْجَرَتِى/ بِجُرْمِ قِلَّةِ الأدَبْ/ وصُودِرَ القُرْآن/ لأنّهُ... حَرّضَنِى عَلَى الشَّغَبْ!

في هذه الأبيات يذكر الشّاعر الآيات كما هي، دون أيّ تغيير أو تحريف، وهي تحمل دلالاتها بالضّبط وبطبيعة الحال تترك في طياتها أثرا بالغا ، علماً بأنّ لأبي لهب صورة سلبية؛ فهو جبّار ومصيره الفشل والخذلان أمام الأمّة، مع امتلاكه وسائل الكبت.

وفي قصيدة أخرى يحاول أحمد مطر الاستمداد من القرآن الكريم عندما يقف على أطلال بيروت بعد الدّمار القادم من تحالف اليهود وحكام العرب؛ فيقول في قصيدة

''كلمات فوق الخرائب'' (مطر، المصدر نفسه، ٩٦-٩٧):

قِفُوا حَوْلَ بَيرُوتْ/ صَلّوا عَلَى رُوحِها واندُبوها/ لِكَى لاتُثيرُوا الشُّكوکْ/ وسُلّوا سُيوفَ السّبابِ لِمَنْ قَيدُوها/ ومَنْ ضاجَعُوها/ ومَنْ أحْرَقُوها/ لِكَى لاتُثيرُوا الشُّكُوکْ/ ورُصّوا الصُّكوکْ/ عَلَى النّارِ كَى تُطْفِؤوها/ ولكِنْ خَيطُ الدّخانْ/سَيصْرِخُ فِيكُمْ دَعُوها/ ويكْتُبُ فَوْقَ الخَرائبْ:/''إنّ المُلُوکَ إذا دَخَلوا قَرْيةً أفْسَدُوها''!.

استلهم من الآية الكريمة: ﴿إنّ الملوک إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزّة أهلها أذلّةً وكذلک يفعلون﴾ (النّمل: ٣٤) يأتى الشّاعر بالآية الكريمة دون أى تغيير يحرّض بها مشاعر الجماهير المضطهدة لإدانة مسببى الخرائب وعملائهم بعد أن ينقلها بعبارة: ''ويكتب فوق الخرائب'': «إنّ المُلُوکَ إذا دَخَلوا قَرْيةً أفْسَدُوها.»

التّناصّ الشكلى الجزئى

وهو وضع عبارات أو جمل أو تراكيب جزئية غير مكتملة فى نصّ لاحق، متقطّعة من نصّ غائب، قائم على اقتباس بعض المفردات أو الكلمات أو أشباه الجمل أو الجمل غير التّامّة. وبالتّأكيد هناک فرق بين إيراد نصّ قرآنىّ بكامله وبين إيراد أجزاء أو كلمات متناثرة منه. فعند إيراد آية أو عبارة تركيبيّة منها، يجب أن نضعها بين قوسين ليتضح للقارة أنّها مقتبسة من القرآن الكريم، وذلک عندما تخدم السّياق الأدبى بدلالة جديدة ومعنى مبتكر دون الإساءة فى توظيف النّصّ القرآنىّ ودون المساس بكرامته وقدسيته. لذلک يجب رعاية أصول النّصّ المقدّس والالتزام بمضمونه السّامىّ. منها ما يقول البياتى فى قصيدة "النّبوءة" (الدّيوان،١٩٩٠م: ٢/٢٠٠):

عِندَما ينفَخُ فِى الصُّورْ، ولايستَيقِظُ المَوتَى وَلا يلْمَعُ نُورْ/ ويصِيحُ الدّيکُ فِى أطلالِ أورْ/آه! ماذا لِلْمُغنّى سَأقُولْ؟

فى هذا المقطع يجتزء الشّاعر تركيباً من الآيتين الكريمتين: ﴿ولَهُ المُلْکُ يوْمَ ينْفَخُ فِى الصُّور، عالِمُ الغَيبِ وَالشّهادَةِ وهو الحَكيمُ الخَبيرُ﴾ (الأنعام: ٧٣)، و﴿ونُفِخَ فِى الصُّورِ فَإذا هُم مِنَ الأجداثِ إِلَى رَبِّهِم ينسَلونَ﴾ (يس: ٥١)

فيوظّف الشاعر ''النّفخ فى الصّور'' مع لمعان النّور للتعبير عن الثّورة، حيث ينهض

الكلّ للثورة ولكنّ البعض يتقاعسون ولاينهضون؛ وعندما يشعر بخيبة الأمل عندئذ لايعرف ماذا سيقول للمغنّى الشّاعر، ودلالياً يجعل هذا التّناصّ رمزاً للقيام بالثّورة. وبهذا يقلب الشّاعر المشهد الدّرامى إلى شكل حوار دلاليا. والملاحظ فى هذا التّناصّ أنّه يذكر جزء من الآية الكريمة دون وضعها داخل قوسين، ومن ثمّ يجعل القافية حرف الرّاء المقتبس منها، وبهذا يبدّلها إلى صياغ شعرىّ.

وأمّا الثّانية فيتناصّ مظفّر النّواب فى ''قصيدة من بيروت'' مع الآية الكريمة، فيوظّفها توظيفاً حسناً دلالياً لايقصد إلّا الجدّ فى المعنى المقصود، وذلك إشارة لمرور مذابح صبرا وشتيلا:

جاءَ جُنْدُ سُلَيمان/ أيها النَّمْلُ فَادْخُلُوا لِمَساكِنِكُمْ/ مِنْ هُنا مَرَّ وَجْهُ المَذابِحِ فَاشْتَعَلَتْ هُدْنَة(موقع فخاخ الكلام)

يتناصّ الشاعر مع الآية الكريمة: ﴿..يا أيها النّمْلُ ادْخُلُوا مَساكِنَكُمْ لايَحْطِمَنّكُمْ سُلَيمانُ وَجُنودُهُ..﴾ (النّمل: ١٨) إنّه يذكر العبارة ''أيها النَّمْلُ'' خارج قوسين بحذف ''يا''، ويضيف الفاء إلى المفردة ''ادخلوا'' واللام إلى ''مَساكِنُكُمْ'' فتتغير البنية القرآنية إلى شكل قرآنى متغير. وبهذا نرى أنّ هذا النّوع من التّناصّ أيضاً لايخلو من ملاحظات نقدية.

ومن هذه النماذج الإيجابية ما نراه عند البياتى، عندما يقول فى قصيدة له:

القَمَرُ الأعمَى بِبَطنِ الحُوت/ وأنتَ فِى الغُربَةِ لاتَحيا ولاتَموت (البياتى، ١٩٩٠م: ٢٢٢/٢)

يسترفد الشّاعر من القرآن الكريم لتجربته فى الغربة التى يعانى فيها الويلات، فيتناصّ مع الآية الكريمة:

﴿إنّهُ مَن يأتِ رَبّهُ مُجرِماً فَإنَّ لَهُ جَهَنَّمَ لايَمُوتُ فِيها ولايحيا﴾ (طه: ٧٤)

فنلاحظ فى المثال رعاية كافّة الشؤون الأخلاقية للقرآن الكريم ورعاية قدسيته مع ذكر أجزاء منه. والأفضل من ذلك ما جاء به أحمد مطر، وهو صورة إيجابية تماما فى هذا النّوع حينما يتناصّ فى قصيدة ''الخلاصة'' (موقع منتديات الهامل)، فيقول:

أنا لا أدعُو/...إلَى غَيرِ السّراطِ المستَقِيمْ/ أنا لاأهجُو/ سِوى كُلّ عُتُلٍّ وزَنِيمْ/ وأنا

أرْفُضُ أنْ/تُصْبحُ أرْضُ اللهِ غابَة/ وأرَى فِيها العِصابَة.

فيه تناص مع آيتين: ﴿اهدنا الصّراط المستقيم﴾ و﴿ولاتُطِع كُلَّ حَلّافٍ مَهين، هَمّازٍ مَشّاءٍ بِنَميم، مَنّاعٍ لِلخَيرِ مُعتَدٍ أثيم، عُتُلٍّ بَعدَ ذلِکَ زَنيم﴾ (القلم: ١٣) فالشاعر أغنى قصيدته دلالةً بعد توظيفه معنى الآيتين الكريمتين فى محلّه محقّقاً فيه الهدف المنشود.

التناص الإشارى

يخيل للمرء أنه التّناصّ الأفضل، حيث يُصانُ فيه الشّعر من التّلاعب بالآيات وهو بالطّبع بعيد عن التّحدّى للقرآن، مع احتفاظه بجوهر الدّلالة عن طريق الإشارة المركّزة بالاعتماد على لفظة واحدة أو اثنتين غالبا. كما أنه يتميّز بالقدرة الكبيرة على التّكثيف والإيجاز مع الدّقّة فى التّعبير، حيث تثير المفردة المستحضرة مشاعر المتلقّى. وإليک نموذجا لهذا النّوع من قصيدة «عذاب الحلّاج» للبياتى:

صَمتُکَ بَيتُ العَنْكَبُوت، تاجُکَ الصّبارْ. (البياتى، ۱۹۹۰م: ۹/۲)

الحديث عن مفردة العنكبوت وهى صورة البيت الواهن المستحضرة من الآية الكريمة:

﴿مَثَلُ الذّينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللهِ أوْلِياءَ كَمَثَلِ العَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيتاً وإنَّ أوْهَنَ البُيوتِ لَبَيتُ العَنْكَبُوتِ لَو كانُوا يَعْلَمُونَ﴾ (العنكبوت: ٤١)

فعندما تردد الحلّاج فى التخلّى عن الفقراء أو مساندتهم، بدأ الشّاعر يصف موقفه هذا المتمثّل فى الصّمت ببيت العنكبوت؛ وهو تناص وفيه تشبيه رائع.

كما يقول البياتى فى قصيدته "سفر الفقر والثّورة":

أتَنْطِقُ هذهِ الصّخْرةُ؟/ وتَفْتَحُ فِى غَدٍ فاها/ ويَجْرِى الماءُ مِنها قَطْرَةً قَطْرَة/ وَتَنْبُتُ فَوْقَها زَهْرَة. (المصدر نفسه: ٤٨/٢)

من البديهى أنّ هذا النّصّ الشعرى يستدعى الآية الكريمة التى تشير إلى حصول بنى إسرائيل على الخيرات بعد الجدب والجفاف، وذلک بعد تفجير الحجر على يد موسى وهى: ﴿وإذ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِه، فَقلنا اضْرِبْ بِعَصاکَ الحَجَرَ، فانْفَجَرتْ مِنْهُ اثنتا عَشرَةَ عَيناً، قَدْ عَلِمَ كُلّ أناسٍ مَشْرَبهُمْ﴾ (البقرة: ٦٠)

يتساءل الشّاعر نفسه ويخاطب الشّعب المضطهد الصّامت ويحرّضه على الثّورة آملاً

بأن يجری الماء وتخضرّ الأشجار وتنبت الأزهار، كما يرسم الصّورة نفسها فی مشهد عاطفیّ آخر فيقول فی قصيدة "الحجر":

اللّيلُ طارَ، طالتِ الحياة/ أينَ يا ربّاهْ!/ شَمْسُکَ! تُحْيی الحَجَرَ الرَّميمْ/ وتُشْعِلَ الهَشيمْ. (المصدر نفسه: ۲/۸۱-۸۲)

يشير البياتی إلی حالة الجدب والعقم والتّقاعس الذّی يسيطر علی المجتمع لعدم وجود الخصب (الثّورة) ممّا يضطرّ الشّاعر الی أن ينتظر المعجزات الإلهية، وذلک بتوظيف مفردة "رميم" بالإضافة إلی الاحتفاظ بمعنی الآية الكريمة: ﴿وضَرَبَ لَنا مَثَلاً، ونسِیَ خَلْقَهُ، قالَ مَنْ يحْيی العِظامَ وهِیَ رَميم﴾ (يس: ۷۸)

ويسمّی الشاعر العراقی "حازم رشک التّميمی" ديوانه "ما رواه الهدهد"، العنوان الذی يحوی مفردة ذات مجال تناصّی، وهی الهدهد. فيقول فی قصيدة "لوّح إلی الأثداء" (موقع منتديات مكتبتنا العربية):

كُنّا صِغارا/ ما انْتَظَرْنا هُدْهُدا/ يَأتِی مِنَ المَجْهو لِ بِالأنْباء.

فيذكر الشّاعر مفردة الهدهد مستوظفاً الآية حتّی يعرف ما هو مجهو ل بالتّناصّ مع الآية الكريمة:

﴿وتَفَقَّدَ الطَّيرَ فَقالَ ما لِی لا أرَی الهُدْهُدَ أمْ كانَ مِنَ الغائبِينَ﴾ (النّمل: ۲۰)

وأحمد مطر عندما يذكر لفظة "قابيل"، ينقل لنا قصّته مع أخيه فی قصيدته "الفتنة اللقيطة" (مطر، ۱۹۹٦م: ۱٥) قائلاً:

اثنانِ لاسِواكُما، والأرضُ مِلْکٌ لَكُما/ لَوسارَ كُلُّ مِنْكُما بِخَطوِهِ الطَّويلْ/ لَما التَقَتْ خُطاكُما إلّا خِلالَ جِيلْ/ فَكَيفَ ضاقَتْ بِكُما فَكُنْتُما القاتِلَ والقَتيلْ؟/ قابيل..يا قابيل!!!/ لَو لَمْ يجِىٔ ذِكرُكما فِی مُحكَمِ التَّنزيلْ/ لَقُلْتُ: مُستَحِيلْ!/ مَنْ زَرَعَ الفِتْنَةَ ما بَينَكُما/ ولَمْ تَكُن إسْرائيلْ!!.

يخاطب الشّاعر قابيل ويتساءل منه سبب الصّراع مع أخيه بالرّغم من سعة الأرض وكِبَر مساحتها كضمان للسّلم والأمان وبالرّغم من غياب إسرائيل آنذاک حيث يحسبها الشاعر أساس كلّ بلية أرضية ويدّعی أنّها أمّ المصائب، وبهذا يستنكر إسرائيل بشدّة ويدينها. ثم نلاحظ فی المثالين السّابقين اتّخاذ موضع الجدّ فی الدّلالة، وذلک دون تلاعب

بشكل الآية الكريمة أو المسّ بقداستها.

ويقول مظفّر النّوّاب في ''قصيدة من بيروت'' (موقع فخاخ الكلام):

آه يعْقُوب.../ راقِبْ بَنيكَ فَما افْتَرَسَ الذِّئْبُ يوسُفَ/ لكِنَّهُ الجُبُّ..../ آه مِنَ الجُبِّ فِيْ الأمَّةِ العَرَبيةِ آه.../ ها قَدْ واقَفَ فِي العَراءِ أدْوَنُهُم/ حَطَّمُوا رَقْماً فِيْ الخِيانَة.

وهو تناصّ مع الآيتين الكريمتين:

﴿قالَ قائلٌ مِنْهُم لاتَقْتُلُوا يوسُفَ وأَلْقُوهُ فِي غَيابة الجُبِّ يلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيارَةِ إنْ كُنْتُم فاعلِينَ﴾ (يوسف: ١٠) و﴿قالُوا يا أبانا إنّا ذَهَبْنا نَسْتَبِقُ وتَرَكْنا يوسُفَ عِنْدَ مَتاعِنا، فَأكَلَهُ الذِّئْبُ وما أنْتَ بِمؤمِنٍ لَنا ولو كُنّا صادِقِينَ﴾ (السورة نفسها: ١٧)

فيشير إلى المفردات ''يعقوب، الذّئب، يوسف والجبّ''، ويوظّف الآيتين الكريمتين دلالياً في هذا المشهد المروّع بأجمل صورة، يفضح فيها حكّام الأمّة العربية ويكشف أقنعة الخيانة عن وجوههم. والأخيرة للجواهري في تناصه القرآني، حيث يقول في قصيدته: "على حدود فارس" (الجواهري، ١٩٣٥م: ج١/ ١٨٦):

لَيسَ يقِي النَّفْسَ امْرُؤٌ مِنْ هوى/ إلّا إذا كانَ "مِنَ المَوْتِ واقٍ"

يشير الشّاعر في هذا البيت إلى مفردة «واق» التي وردت في الآيات الكريمة:

﴿وما لَهُمْ مِنَ الله مِنْ واقٍ﴾ (الرّعد: ٣٤) و﴿ما لَكَ مِنَ الله مِنْ وَلِيٍّ ولا واقٍ﴾ (السورة نفسها: ٣٧) و﴿وما كانَ لَهُمْ مِنَ الله مِنْ واقٍ﴾ (الغافر: ٢٢)

مع رعاية أسلوب النّفي؛ فيأتي بكلمة ''ليس'' بدل ''ما'' النّافية، ويهب للبيت معنى خلقيا غنياً يبدي فيه بأنّه غير مصون من الذّنب وهو حيّ. هذا تناص دون أي تلاعب بالبنية القرآنية أو المسّ بكرامتها.

التناص الامتصاصي

هو استلهام مضمون نصّ سابق أو مغزاه أو فكرته وإعادته إلى صياغة جديدة في نصّ جديد قد يكون من دون ذكر ألفاظ أو مفردات من النّصّ السّابق، بل بشكل امتصاص وتشرّب الفكرة أو المغزى، (حلبي، منتديات ستّار تايمز) وهو من أصعب أنواع التّناصّ وأعمقها حيث تظهر من خلاله مقدرة الشّاعر بتلاعبه في اشتقاق المفردات لصنع لغة حديثة بدل اللّغة القديمة مع خلق مضمون فكريّ جديد. هذا النوع من التناص

أکثرها صیانة من المزالق حینما یکون قرآنیاً بعیداً عن التّلاعب بالأسلوب والشّکل القرآنی. وخیر نموذج له ما نلاحظه فی قصیدة "الحجر" للبیاتی: (البیاتی، ١٩٩٠م: ٨٢/٢)

عَصا سُلَیمانَ عَلَی بلاطَةِ الزّمانْ/ وهو عَلَیها نائِمْ، مُتّکِئ، یقْظانْ/ ینْخرُها السّوسْ، فَیهوی مَیتاً رَمیمْ.

فی هذه القصیدة یمتصّ الشّاعر معنی الآیة الکریمة عندما تتحدّث عن قصّة "سلیمان"(ع) حیث ظلّ واقفاً بعد فوته متّکئاً علی عصاه إلی أن أتت دوابّ الأرض علی عصاه:

﴿فَلَمّا قَضَینا عَلَیهِ المَوْتَ، ما دَلَّهُمْ عَلَی مَوْتِهِ إلّا دابَّةُ الأرْضِ، تَأْکُلُ مِنْسَأتَهُ﴾ (سبأ: ١٤)

والملاحظ أنّ الشّاعر یمتصّ معنی الآیة الکریمة ویصوغها فی مضمون فکریّ جدید، دون ذکر أیة مفردة منها وذلک بتغییر المفردة القدیمة "المِنْسَأة" إلی کلمة العصا وذکر سلیمان صاحب القصّة. وبهذا یظهر البیاتی استمراریة الموت من خلال غربته ونفیه. وقد یحصل التّناصّ الامتصاصیّ بتغییر مفردة قرآنیة اشتقاقیاً کما فی قصیدة "سارق النّار" للبیاتی أیضا:

وسارِقُ النّارِ لَمْ یبْرَحْ کَعادَتِهِ/یسابِقُ الرّیحَ مِنْ حانٍ إلی حانْ/ولَمْ تَزَلْ لَعْنَةُ الآباءِ تَتْبَعَهُ/ وَتَحْجُبُ الأرْضُ عَنْ مِصْباحِهِ القانی/ ولَمْ تَزَلْ فی السُّجُونِ السُّودِ رائِحَة/ وفی المَلاجِة مِنْ تاریخِهِ العانی/ مَشاعِلُ کُلَّما الطّاغُوتُ أطْفَأها/ عادَتْ تُضِة عَلَی أشلاءِ إنسانْ. (البیاتی، ١٩٩٠م: ١٤١/١)

نلاحظ أنّ التّناصّ الامتصاصی فی السّطرین الأخیرین مستلهم من الآیة القرآنیة:

﴿یرِیدُونَ أنْ یطْفِئُوا نُورَ اللهِ بِأفْواهِهِمْ، وَیأبَی اللهُ إلّا أنْ یُتِمَّ نُورَهُ، ولَو کَرِهَ الکافِرونَ﴾ (التّوبة: ٣٢)

عندما یقول: «کلّما أطفأها، عادت تُضیءُ»، دون ذکر أی مفردة سوی تغییر اشتقاقیّ واحد وذلک تغییر مفردة "یطْفِئُوا" إلی أطْفَأها، مع احتفاظه بالمعنی المنشود. فی هذه القصیدة "المضطهد والمنفیّ والمعذّب" هو البیاتی الذی یحمل شعلة الحیاة لینیر البشریة متحدّیاً الطّاغوت، مستمدّاً قواه من الإرادة الإلهیة مستلهماً من الآیة الکریمة: ﴿وَیأبَی

اللهُ إلّا أنْ يتِمَّ نُورَهُ﴾

وقد يحصل التّناصّ الامتصاصىّ بنقل جزء من الآية الكريمة كما فى قصيدة للسّياب (السّياب، ١٩٧١م: ٦٤٥):

أقضِى نَهارِى بِغَيرِ الأحاديثِ غَيرِ المنَى/ وَإن عَسْعَسَ اللّيلُ نادَى صَدَى فِى الرِّياح/ أبِى...أبِى، طافَ بِى وانثَنَى/ أبِى...يا أبِى/ وَيجْهَشُ فِى قاعِ قَلْبِى نُواحٌ/ أبِى...يا أبِى.

يقوم الشّاعر بتحويل البنية القرآنية إلى بنية شعرية بصورة تقديم وتأخير، وذلك بتقديم الفعل ''عَسْعَسَ'' حتّى يغنِى السّامع عن زمن النّهار الذّى يشعر فيه بالغربة والنّاس مضطربون ومنشغلون بالقضايا اليومية ساهون عن السّياب الراقد فى إحدى مستشفيات لندن. وبهذا يمتصّ السّطر الثّانى من القصيدة قوله تعالى:

﴿واللّيلِ إذا عَسْعَسَ والصُّبْحِ إذا تَنَفَّس﴾ (التّكوير: ١٧-١٨)

يتّضح ممّا سبق أنّ التّناصّ الحسن يمكن أن يتحقّق فى جميع أنواعه اللّفظية أو الشّكلية ولايختص بشكل خاصّ من أشكاله الظّاهرية ولكنّ بعضها أجمل وأحسن، كما أنّ بعضها أكثر تعرضاً للخطأ.

النّتيجة

يمكن القول بعد دراسة نقدية مجملة لعدد من قصائد شعراء العراق المعاصرين إنّ النّماذج المفضّلة للتناص القرآنى بالجزم والقطع، هما الامتصاصىّ والإشارىّ، لأنّهما أقل أنواع التّناصّ وقوعا فى المزالق والزلل، وبهذا يمنح الشاعر شعره عمقاً وفنية ويزداد شعره روعة وجمالاً مراعياً الخطوط الحمراء فى حفظ كرامة القرآن الكريم وقدسيته، بينما أنّ الاقتباس بشكليه الكلّىّ والجزئىّ قد يمس كرامة القرآن الكريم أحيانا.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.
البياتى، عبد الوهاب. ١٩٩٠م. الدّيوان. بيروت: دار العودة.
الجواهرى، محمّد مهدى. ١٩٣٥م. الديوان. النّجف: مطبعة الغرى.

جربوع، عزة. ٢٠٠٢م. مجلة فكر وإبداع. «التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر». العدد ١٣.

السّياب، بدر شاكر.١٩٧١م. ديوان بدر شاكر السّياب. بيروت: دار العودة.

مطر، أحمد. ١٩٨٤م. لافتات ١. الكويت: لانا.

______ . ١٩٨٧م. لافتات ٢. لندن: لانا.

______ . ١٩٨٩م. لافتات ٣. لندن: لانا.

______ . ١٩٩٢م. لافتات ٤. لندن: لانا.

______ . ١٩٩٤م. لافتات ٥. لندن: لانا.

______ . ١٩٩٦م. لافتات ٦، لندن: لانا.

______ . ١٩٨٩م. ديوان السّاعة. لندن: لانا.

ميرزايي، فرامرز؛ وواحدي، ماشاءالله. ١٣٨٨ش. «روابط بينامتني قرآن با اشعار احمد مطر». دانشگاه باهنر كرمان. شماره ٢٥.

المواقع الإلكترونية

أديب كمال الدّين. الموقع:

http://www.adeb.netfirms.com/makalat%20an%20alshaeer/m5.htm

حلبي، أحمد طعمة. ٢٠٠٩م. أشكال التّناصّ الشّعري، شعر البياتي نموذجا. منتديات ستّار تايمز. الموقع:

w.w.w.startimes.com/f.aspx?t17211649

رشک التميمي. حازم. موقع منتديات مكتبتنا العربية:

http://www.almaktabah.net/vb/showthread.php?t=031

النواب. مظفّر. قصيدة من بيروت. الموسوعة العالمية للشّعر العربي. موقع فخاخ الكلام:

http://www.adab.com/modules.php?name=sher&dowhat=shqas&qid=64128

الهامل منتديات:

http://www.elhamel.net/2009/showthread.php?t=5060.27

مصر
إبداع
العدد رقم 1
1 يناير 1990



التنـــاص القـــرآنى فى (أنت واحداها)

لمحمد عفيفى مطر

د . محمد عبد المطلب

(١)

إن المتابعة النقدية لأى عمل ذى طبيعة جمالية تقتضى عدة إجراءات تفسيرية ، وخاصة إذا كان الأمر بصدد إجراء تفسير (تحليلى) يقدم أساساً صالحاً للفهم . وإذا كان الأمر — ايضاً — بصدد رصد البعد التاريخى ، ومضمونه القصدى للمؤلف . وهنا يتداخل التفسير الحرفى ، والفهم الشمولى اللذان يتأتيان من الاستيعاب والتأمل .

ويقدم (جوس) رؤية دقيقة للقراءات المتعددة التى تستطيع تقديم النص للتلقى فى أقرب حالته للفهم ، حيث تكون هناك قراءة جمالية ، وقراءة استرجاعية ، وقراءة تاريخية [١] ، ويهمنا فى هذا السياق القراءة الأخيرة التى تضع النص داخل أفقه الكلى ، بما يحويه من متغيرات قد تتوافق مع مرحلة سابقة ، وقد تتغاير مع مرحلة لاحقة ، وهذه القراءة التاريخية تبدأ بعملية تتبع أولى لتحسس البنى الرئيسية فى العمل ، ثم ترتد منها — فى حركة واعية — إلى مردودها القديم ، وهكذا تكون عملية التلقى أشبه بالحركة (البندولية) السّريعة التى تربط بين نقطتين متوازيتين .

والسياق العام لمفهوم التفسير يسعى إلى الربط بين القراءات الثلاث ، حيث يصبح المسار العام لتفسير القصيدة ، أو القصائد مسايراً لطبيعة التوقع ، خاصة إذا ارتبط بمكونات داخلية لدى المتلقى لها نوع قداسة ، أو احترام ، أو على الأقل نوع قبول نفسى وروحى ،وهنا يتحول التلقى إلى علاقة تبادل بين التوقع ، وما يقع ، كما تتكشف عن النص معظم ظواهر الالتباس ، وينفسح الطريق لتجلى العلاقات الخفية شيئاً فشيئاً ، بحيث ينتهى الأمر إلى التجلى الباهر لظواهر (التناص) من بين كافة الظواهر الأخرى .

والواقع ان الوصول إلى القراءة الثالثة (التناصّية) يحتاج إلى التحرك المحسوب من الأولى إلى الثانية ، ثم من الثانية إلى الثالثة ، فالمتابعة الجمالية تُعنى بإنجازات النص على المستوى التعبيرى ، من خلال التدقيق فى اختيارات المبدع من ناحية ، وقدرته على تشكيل اللغة من ناحية أخرى ، ثم تأتى المتابعة الاسترجاعية التى تقدم الناتج الثانى مروراً بالناتج الأول للدلالة باعتباره ركيزة التحرك الأساسية ، أما الخطوة (التاريخية) فهى تعمل على ربط النص بالنصوص الغائبة ومدى إقباله عليها ، أو نفوره منها ، أو مدى سيطرة أحد النصين على الآخر ، ويزداد هذا الأمر أهمية إذا اتصل التحرك التاريخى بنتاج فيه طبيعة الكثرة ، إذ تصبح الظاهرة عاملاً مشتركاً يغطى مساحة واسعة ، ومن ثم تتسع مساحة التوقع ، وتزداد ردود الفعل ، التى تؤدى أحياناً إلى توحد القارىء بما يقرأه لأنه شارك فى العملية الإبداعية على نحو من الأنحاء .

لكن يلاحظ أن الخطوة الثالثة تعمل على تفسير النص ضمن فرضيات زمانه وتكوينه، ومحاولة تفكيك البناء، ثم إعادته مرة أخرى من منظور تداخله مع غيره من النصوص، وهذا كله يقتضي نوعاً من التجرد التام للمفسر، واعتدال نظرته التحليلية، حيث يقدم رؤية موضوعية شديدة النقاء، تبتعد عن الحدس والتخمين، وتعتمد على التعامل مع الحقائق التعبيرية في ضوء امتدادها التاريخي والفني.

(٢)

ويجب أن ندرك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تركيبه الفني ذا طبيعة تراكمية، بمعنى أن الروافد السابقة قد وجدت فيه مصبا صالحاً لاستقبالها، ومن الحقائق التي يجب أن نعترف بها أنه لا وجود لمبدع يَخْلُص لنفسه، وإنما هومكون — في جانبه الأكبر — من خارج ذاته بوعي أو بغير وعي. و لتحقيق عملية التعرف عليه يجب أن نرصد الخطوط الداخلة عليه من هنا أو من هناك، وهنا تتجلى أصالته الحقيقية.

وهذه الحقيقة قد لقيت اهتماماً كبيراً من الدارسين المحدثين في الغرب والشرق على السواء، باعتبار أن النص الذي لا يقبل هذه الظواهر نص عقيم، أو كما يقول (رولان بارت) إنه نص بلا ظل، لأن النص الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل لازم.[٢]

وإذا كانت ظواهر التناص تتصل بالنص الأدبي على وجه العموم، فإن اتصالها بالنص الشعري له خصوصيته، إذ من خلالها يصبح الإنتاج الشعري تمثُّلاً واستعادة لمجموعة النصوص القديمة في شكل خفي أحياناً، وجلي أحياناً أخرى. ذلك أن المبدع لا يتم له النضج الحق إلا باستيعاب ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة. وهذا الإدراك كان له وجوده في الدرس العربي القديم، ومن ثم كانت فعاليات (علم البيان) قائمة على المعرفة بعلم العربية باعتباره أداة التوصيل الأصيلة. ثم يضاف إلى ذلك المعرفة بأيام العرب وأمثالهم. إلى جانب الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور.

والامتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر الظواهر فعالية في عملية الإبداع إذ يحدث تماس يؤدي إلى تشكيلات تداخلية، قد تميل إلى التماثل أو التخالف أو التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس الذي يصل في بعض الأحيان إلى درجة (التنصيص).

ووعى الدرس العربي القديم بظواهر التناص كان على درجة عالية من الحذر والدقة، ومن ثم أخذ الوعي طبيعة تحليلية تتنزل إلى صور التداخل في أدق عناصرها، فتعددت — في هذا المجال — مجموعة من المصطلحات التناصّية التي تحيط بالظاهرة جزئياً، ويهمنا هنا مصطلح (الاقتباس) الذي يمثل شكلاً تناصّياً يرتبط مدلوله اللغوي بعملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً في أماكن محددة من خطابه الشعري، بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن، أو الحديث النبوي، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار (القصد النقلي)، ومادام التناص قد دخل دائرة (النصوص المقدسة) فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح — على نحو من الأنحاء — جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة.

(٣)

وديوان محمد عفيفي مطر (أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت)[٣] يدخل دائرة التناص الاقتباسي بشكل موسع — إذ نلحظ تدخل الصياغة القرآنية في الديوان حتى لتكاد تسيطر عليه سيطرة كاملة. وإذا كانت العلاقة بين النصوص المتداخلة علاقة تحاور في معظم الأحيان، فإن العلاقة هنا قد أخذت اتجاهاً آخر حيث سيطر النص الغائب على الحاضر على المستوى الجزئي والكلي.

والنظرة الإحصائية قد تساعد هنا على تجلية هذه الحقيقة، إذ تبلغ ظواهر الاقتباس مائة وسبع عشرة ظاهرة، فإذا كانت قصائد الديوان تبلغ ست عشرة قصيدة، فإن نسبة تردد الظاهرة في كل نص تبلغ سبع مرات تقريباً، وهي نسبة تردد مرتفعة إذا قيست بنسبة تردد الظاهرة في ديوان (يتحدث الطمي) — مثلاً — حيث تبلغ القصائد ثماني عشرة قصيدة، ومجموع مفردات التناص القرآني لا تتجاوز مرتين في الديوان كله، أي نسبة التردد في النص الواحد ١٨/٢، مع أن الديوان لنفس الشاعر.

كما أن النسبة مرتفعة إذا قيست بنسبة التردد في ديوان محمد أبوسنة) (مرايا النهار البعيد) إذا تبلغ قصائد الديوان خمس عشرة قصيدة، ولم يرد التناص القرآني فيها إلا مرتين بنسبة ١٥/٢.

وإذا أضفنا إلى ذلك تمثل الديوان للبناء الشكلي للأسلوب القرآني، فإن الناتج يفوق أي ظاهرة تناصية في شعر الحداثة، خاصة إذا كان التناص منوطاً بمنطقة الاقتباس، أو بمعنى آخر، إذا كان التناص فاعلاً في استمداد بعض

عناصر الروحانية والقداسة ، وهذا ما أظن أن عفيفى مطر قد توجه إليه بوعى كامل .

ويتردد هذا التمثل الشكلى على نحو لافت ، وقد يحتاج إلى تأمل ومعاودة للكشف عنه ، وقد يتجلى باهراً من القراءة الأولى على ما نلحظه فى قصيدة (قراءة) حيث تنتهى الحركة الأولى فيها بقول الشاعر : (سلام هى حتى مشرق النوم)[٤] الذى يمتص البناء الشكلى لقوله تعالى : « سلام هى حتى مطلع الفجر »[٥] ، ويتردد نفس البناء فى نهاية الحركة الثانية ، ثم يحدث تعديل فى نهاية الحركة الثالثة ليتم امتصاص بناء شكلى لآية أخرى ، حيث يقول الشاعر : (سلام قناع من ليل رحيم)[٦] ليتداخل شكلياً مع قوله تعالى : « سلام قولاً من رب رحيم »[٧] .

وتتوزع ظواهر التناص فى الديوان على عدة محاور لكل منها دوره فى إنتاج الدلالة ، أو توجيهها وجهة معينة ، كما أنها من جانب آخر تأخذ أشكالاً مختلفة ، بحيث تتفاعل المحاور مع الأشكال فتعطى التناص طبيعة داخلية وخارجية فى آن واحد .

والتتبع الجزئى يكشف عن الاحصاء التالى :

اقتباس تراكيب : أربع وخمسون مرة بنسبة ٤٦ ٪ تقريباً
اقتباس مفردات : أربعون مرة بنسبة ٣٤ ٪ تقريباً
اقتباس أكثر من آية واحدة : إحدى عشرة مرة بنسبة ٩ ٪ تقريباً

اقتباس آية كاملة : سبع مرات بنسبة ٦ ٪ تقريباً
اقتباس خاصية قرآنية : خمس مرات بنسبة ٤ ٪ تقريباً

وهذا الإحصاء يشير إلى أن التعامل مع النص القرآنى كان يتم غالباً من خلال مركباته ، ولا يقصد هنا التركيب بمعنى الجملة الكاملة ، وإنما المقصود بالتركيب هنا ما يتجاوز إطار اللفظة المفردة ، إذ يتمّ التعامل معها فى المستوى الثانى بنسبة أقل ، وإن كانت تقترب من سابقتها ، وهذان المحوران يشكلان التعامل التناصّى الغالب ، إذ تبلغ نسبتهما معاً ٨٠ ٪ أما بقية التعاملات فتأخذ طبيعة هامشية ، وإن كان ذلك لا ينفى دورها البالغ فى توجيه الدلالة .

ويلاحظ فى المحور الثالث تراكم عملية التناص ، ومن ثم اتساع مداها التأثيرى نتيجة لإفساحها المجال لتداخل أكثر من آية واحدة فى النص الشعرى ، بل يصل الاستدعاء إلى سبع آيات دفعة واحدة ــ كما سنعرض فى الجانب التفصيلى للمحاور ــ وهو ما يعطى للمحور أهمية خاصة تكاد تقترب من أهمية المحورين السابقين عليه ، إذ تبلغ الآيات المستدعاة فيه ثلاثين آية .

أما المحور الرابع فأهميته لا تأتى من نسبته الترددية ، وإنما من دوره الوظيفى الذى يتم فيه الانتقال بين النص الشعرى والنص القرآنى مباشرة ، أو بمعنى آخر فإن سيطرة الصياغة القرآنية تبلغ قمتها فيه .

أما المحور الخامس والأخير ، فأهميته تأتى من طبيعته الإشارية الشمولية ، إذ إنها لا تشير إلى آية بعينها ، أو إلى آيات محددة ، وإنما الإحالة فيها تتم على الكتاب الكريم فى جملته ، فلو أننا أخذنا المشار إليه فى الاعتبار ، لتفوق المحور الأخير على غيره من المحاور كميا .

(٤)

والنظر فى المحور الأول ــ الذى يتعامل مع (التراكيب) لا المفردات ــ يدل على أن هذا التعامل قد تحرك فى دائرة واسعة ، واتخذ عدة طبائع يزداد ــ فيها ــ التلاحم بين النص الحاضر (الشعرى) والنص (الغائب) القرآنى أحياناً ، ويضعف التلاحم أحياناً أخرى ، ويكون فى منطقة محايدة أحياناً ثالثة .

ذلك أن هذا المحور بطبيعته يتتبع التراكيب التى اقتدت بالتراكيب القرآنية ، ومثل هذا الاقتداء تتجلى عملية التداخل التناصى عند القراءة الأولى ، كما تتجلى ــ فى نفس الوقت ــ الخصوصية والتمايز ، بمعنى أن يكون التعامل مع التركيب القرآنى على أنه ليس منه ، وإن كان هذا لا ينفى أن رد الفعل لدى المتلقى يعود بالصياغة إلى مصدرها الأول كعملية استدعاء ، أو تداع للنظير ، بل قد يحمل الصياغة الجديدة بعض الهوامش الدلالية القرآنية التى اكتسبتها من سياقها الأول .

وأول الظواهر التى نلاحظها فى هذا المحور ، أن بعض التراكيب القرآنية تدخل إلى النص فى شكل قريب من بنائها القرآنى ، بل قد تؤدى وظيفة دلالية قريبة من وظيفتها الأولى ، فهو نوع من الامتصاص (الشكلى والوظيفى) على صعيد واحد .

يقول عفيفى مطر فى (امرأة ليس وقتها الآن) :
تفيض عيونك .. تَبْيَضّ .. يا أسفا !
أخرجوك من الأرض ، كانت حواراتهم
لغة ليست منها [٨]

تتحرك الصياغة فى الأسطر حركة معكوسة ، تبدأ بمنطقة

المسببات لتصل إلى منطقة الأسباب ، حيث تأتى الأحزان فى السطر الأول ، ثم تأتى أسبابها فى السطر الثانى ، بل إن حركة الصياغة تأتى على نفس النمط فى السطر الأول ، إذ تتقدم الأحزان على الأسف . وكل هذا التعديل فى حركة الصياغة يمثل محاولة تناصية مع النص القرآنى : « وتولى عنهم وقال يا أسفى على يوسف وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم » .(٩)

فالتقارب قائم على التركيب جملة من حيث (بياض العيون) و (الأسف) . لكن التغاير يتدخل فى ترتيب الدلالة حيث يتقدم السبب وهو (الأسف على يوسف) على المسبب وهو (بياض العيون) . وإن ظل البناء فى إطار دائرة واحدة ، هى دائرة الأحزان التى كانت فى الآية الكريمة بسبب ما حل بيوسف عليه السلام . وفى النص الشعرى بسبب غربة الذات عن عالمها (الخروج من الأرض) (الخروج من إطار اللغة) .

وينضاف إلى ذلك استحضار الموقف التاريخى لقصة يوسف ، إذ ترتّب إلقاؤه فى الجب على الخروج من سطح الأرض إلى باطنها ، ثم ترتب عليه الخروج الكلى من المكان والأهل ، إلى واقع جديد ، وهو نفس الواقع الدلالى الذى تعيشه الذات فى خطابها الشعرى ، من حيث غربة المكان واللغة . من هنا كانت عملية التناص فى جملتها قائمة على التداخل البنائى والوظيفى .

وقد يتم ــ فى هذه الظاهرة ــ التمايز التداخلى عن طريق نقل الصياغة من دائرة الحقيقة إلى المجاز ، فيظل البناء الشكلى على تقاربه . وإن حدث تغاير كلى فى البنية التحتية . يقول الشاعر :

للقلب أيتها المضيئة ..
أهلك انتشروا انتشار النمل .
صاحت صيحة :
يأيها النمل ادخلوا السرب الأمين(١٠)

والتداخل هنا يتم على مستوى السطر الأخير مع قوله تعالى : « حتى إذا أتوا على واد النمل قالت نملة يأيها النمل ادخلوا مساكنكم » .(١١)

فالصياغة القرآنية تتعامل مع (النمل) على مستوى التعبير الحقيقى ، بينما النص الشعرى يمتص نفس الصياغة وينقلها إلى المستوى المجازى عندما يربط (النمل) بالأهل فى الانتشار .

كما أن الإطار الوظيفى يكاد قريباً من الإطار القرآنى ، إذ تقول الآية فى ختامها :

« لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون » وهذا التحذير يكمل دائرة التناص من حيث الوظيفة ، حيث يقول الشاعر عقب الأسطر السابقة :

والأرض تنغل بالعراء وغلمة القتل

فدخول النمل (المساكن) و (السرب الأمين) ، له أسبابه فى كل من الصياغتين ، مع الفارق بين التعبير القرآنى والتعبير الشعرى على وجه الإطلاق .

أما الظاهرة الثانية فيمكن اعتبارها نوعاً من التقابل بين التعبير القرآنى والتعبير الشعرى ، أى أنه امتصاص سلبى ــ إن صح التعبير ــ ولا يمنع ذلك أن تتحد الوظيفة التى يؤديها كل من التعبيرين .
يقول الشاعر فى (زجر الطير) :

فلما أخذت زينتها الأولى واتزرت بأبهة الذبول وجلال الذهب
واستسلمت بين أيدينا لغيبوبة الأطراف وحيرة التلفت فى الأفق
[illegible] إلى واد ذى زرع ونهر(١٢)

والأسطر غارقة فى الاقتباس ، إذ تبدأ بتناصّ السطر الأول مع قوله تعالى : « حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا » .(١٣)

وتتقدم الصياغة فى السطر الأخير إلى التناص الذى نهدف إليه ، وهو تداخلها مع قوله تعالى : « ربنا إنى أسكنت من ذريتى بواد غير ذى زرع » .(١٤)

والتناص هنا يعتمد على التقابل نتيجة لإسقاط لفظة (غير) من النص الشعرى ، والتى عدلت المعنى من الموافقة إلى المفارقة . وذلك على رغم التقارب الوظيفى بين الآية القرآنية والنص الشعرى ، إذ إن الآية تمثل موقف إبراهيم عليه السلام وتحوله من العمران إلى منطقة غير مأهولة ، كما أن النص الشعرى يوظف العبارة للنزول إلى منطقة مخالفة لها مسايرة للاقتباس الأول الذى أعطى زينتها وأبهتها . فكلاهما له مقدمة ونتيجة . وإن حدث التخالف بين كل من النصين نتيجة للسياق الكلى الكل منهما .

الظاهرة الثالثة أن يكون التناص قائماً على نوع من الاستجابة للنص القرآنى . وهنا يكون الغالب على النص القرآنى طبيعة الأمر ، أو الطلب عموماً . إذ يصبح النص

الجديد — على هذا — رداً على الأمر ، وهو رد إيجابى بالضرورة ، فإذا قالت الآية الكريمة : « فسيحوا فى الأرض »[١٥] فإن الاستجابة — غير المباشرة — تتحقق بالتداخل فى قول الشاعر : وبدأ الشاعر يزجر الطير ويتلو صدحة المطر .

يتقلب فى الآفاق ويسيح فى الأرض[١٦]

على أن يلحظ هنا التغاير فى السياقين ، كما يلحظ أن الاستجابة لم تكن بقصد ووعى بالأمر الصادر فى الآية الكريمة ، وإنما التحرك الصياغى كان خاضعاً لضغط المحفوظ من المعجم القرآنى ، فتم التوافق على الجملة ، وتحققت هذه الصورة التناصّية الفريدة . آخر الظواهر التناصّية التى نرصدها فى هذا المحور وهى تقوم على (التوليد) ، أى أن النص الحاضر يستولد النص الغائب معنى إضافياً ويتحرك من خلاله ، وهى ظاهرة قريبة إلى حد ما من الظاهرة السابقة عليها ، وإن تميزت عليها ببعض الإمكانات الاستقلالية التى تضعف الجانب التداخلى .

يقول الله تعالى فى سورة النساء : « قالوا الم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها »[١٧] هذه الإشارة القرآنية تشير إلى اتساع ارض الله ، يولد منها النص الشعرى إضافة دلالية ، حيث يجعل لهذه الأرض آخراً ، يقول الشاعر فى (جسدان وثالثهما) .

كنا رجلاً وامرأة .. وبيننا لغة النبوة وقرابة الصعاليك

بيننا نصْل وبرق خلس يكشف بيت الأهل والهودج فى آخر

ارض الله[١٨]

فالصياغة تتحرك فى الأسطر من خلال ضمير المتكلمين الذى يؤول من صيغة الجمع إلى الثنائية التى تحتوى (رجلاً وامرأة) وبينهما علاقات تنافر وتواصل . وسواء تغلب هذا الطرف أو ذاك فإن منطق الدلالة يقتضى الاستسلام للواقع ، لأنه برغم أن (أرض الله واسعة) فقد وصلت الحركة إلى (آخرها) ، فالتبادل الصياغى قد تم على النحو التالى

ارض الله + واسعة

ارض الله + آخرها

مع ملاحظة التغير المكانى إذ يتقدم الدال (آخر) على التركيب الإضافى ، فيشد التركيز الدلالى إليه ، بينما يتأخر (واسعة) فى التعبير القرآنى ليكون مركز الدلالة هو كون (الأرض لله) سواء اتصفت بالاتساع أم الضيق .

وليس معنى حصر الظواهر على هذا النحو أن كل مفردات التناص فى هذا المحور تأتى منضوية بالضرورة تحتها ، وإنما معناه أن معظمها يندرج داخل هذه الظواهر أو يقترب منها فى اقل الأحوال ، وطبيعة البحث لا تسمح لعرض كل نماذج المحور ، ومن ثم كان الاكتفاء برصد ظواهرها البارزة .

(٥)

أما المحور الثانى الذى يتعلق بدخول مفردة قرآنية فى الديوان ، فرصد التناص فيه يحتاج إلى حذر وتنبه؛ذلك أن الاعتماد على المفردات وحدها لا يمكن أن يقود إلى رصد التداخل ، لأن المفردات قبل التركيب لا يختص بها أحد دون آخر ، وإنما تأتى الخصوصية من دخول المفردة فى تركيب أولاً ، ثم دخول التركيب فى سياق ثانياً .

لكن برغم هذا المدخل المتفق عليه ، نلحظ أن هناك مفردات لغوية اكتسبت هوامش إضافية نتيجة لدخولها فى التراكيب القرآنية ، حتى يصح لنا القول إنها مفردات قرآنية ، حتى بعد تغير السياق ، وتغير الوظيفة النحوية ، يظل لها هذا الطابع ، فإذا غرست فى تركيب ما اشاعت فيه بعضاً من هوامشها المكتسبة ، ومن ثم دلت على ظواهر تناصّية .

والمفردات التى جاءت على هذا النحو بلغت ثلاثاً وثلاثين مفردة ، ترددت إحدى وأربعين مرة ، لأن بعضها تردد مرة واحدة ، وبعضها تردد أكثر من مرة واحدة ، وهى تتوزع بين الصيغة الفعلية والاسمية .

من الصيغة الفعلية : تولج — انسل — اصدع — زملنى — تدثرنى — انتشرت — بشرهم — أملى — تطوى — استوى .

ومن الصيغة الإسمية : الكظيم — أمشاج — المغيرات — قدح — المهل — رحيم — المهاد — ملكوت — حمأ — رميم — الأكمام — مارج — رهباً — رغباً — الزلزلة — حرث — إيلاف — الأجداث — الرجع — الفتح — صور — السبع — العرش .

وتكاد تكون بعض المفردات قرآنية خالصة لأن ترددها فى غيره قليل أو نادر مثل (كظيم) (زملنى) (تدثرنى) (رحيم) (إيلاف) ، وبعضها يأخذ خصوصيته من دوره السياقى ، حتى إن تغير صيغته الاشتقاقية لا ينقص من انتمائه القرآنى ، ففى قول الشاعر فى (زجر الطير)

هذه رائحة الموت ، وهذان هما السيد والسيدة
انســلا مــن القبــر ، وقــامــا ، انتشــرا .(١٩)

نلحظ التناص في السطر الثاني مع الآية الكريمة : « ونفخ في الصور فإذا هم من الأجداث إلى ربهم ينسلون » (٢٠) ، وبرغم تقارب السياقين ، نجد أن فاعلية التداخل قد تفجرت من (ينسلون) برغم ما حدث للفعل من تعديل في الصيغة الشعرية ، حيث جاء ماضياً ، كما تغيرت لا حقته من الجمع إلى المثنى .

وقد يتم تعديل الصيغة ، ويتم تعديل السياق ، ويظل محافظاً على انتمائه القرآني ، بحيث يشد النص الحاضر إلى النص الغائب ويذيبه فيه . يقول عفيفي مطر في (هل الانتظار هو) :

لا السمــوات تبقــى كمــا كــن ،
والأرض تطوى كما طويت خيمة الظعن ...(٢١)

ففي السطر الثاني يتحقق التداخل مع الآية القرآنية « يوم نطوى السماء كطى السجل للكتب » (٢٢) ، فالفعل (نطوى) قد تحول على نحوين ، الأول انتقاله من التكلم إلى الغيبة ، والثاني من البناء للمعلوم إلى البناء للمجهول ، كما أن سياقه قد انتقل من تعلقه بالسمــاء إلى تعلقه بــالأرض ، لكن بقاء الإطار الكلي للصورة التشبيهية هو الذي هيأ للفعل أن يؤدي دوره في ربط النص القرآني ، وإدخاله دائرة الاقتباس .

وقد لا يكفي اللفظ المفرد وحده في إحداث عملية التناص ، بل يتم ذلك بمعونة مفرد آخر فيكون من اجتماعهما دليل على هذه العملية ، وذلــك برغم أن المفــردين قد جــاءا في النص القرآني منفردين قريبين أم بعيدين .

يقول الشاعر :

البلاغ استغلقت نيرانه
واسترجعت قدح المغيرات الصخور ؟ .(٢٣)

فـ (قدح ، المغيرات) قد وردا منفصلين في قوله تعالى : « فـالموريت قـدحاً ، فـالمغيرات صبحـاً »(٢٤) ، حيث جـاء (قدحاً) في الآية الأولى ، و (المغيرات) في الآية الثانيـة ، وربما لو جاءت كل مفردة منهما في نسق غير قرآني لما أدت دورها كاملاً في إحداث التداخل ، لكن مع اجتماعهما على هذا النحو أصبحت ظاهرة التداخل أمراً على درجة كبيرة من الوضوح والتجلي .

وقد تتكاثر المفردات على نحو يكاد يطمس النص الحاضر ويغيّبه في فضاء النص الأول ، إذ أن هذا التكثّر لابـد وأن يشكل سياقاً هنا أو هناك ، ويسمح للدلالة أن تنتشر فيه متكأة على تلك المفردات بالدرجة الأولى . ففي قول الشاعر :

الخطــوة الأولى ، وكيف انشق من مهل الغمــام
بــرق من الــدم فــاستضــاءت تحتــه الأطــلال والأجــــداث
لا يــــــوم النشـــــور
يــأتي ، ولا يــدوى عــلى الــوديــان صــور (٢٥)

نلحظ تــردد : مهل ــ الأجــداث ــ النشور ــ صــور ، وبرغم تفرقها في الأسطر ، فقد شكلت بنية كليـة تنتمي إلى النص القرآني على سبيل التناص أو الاقتبـاس ، وإن كان الاستدعاء هنا يتم لأكثر من آية واحدة ــ وهوما سنخصه بجزء من الدراسة ــ حيث يحضر إلى السياق قوله تعـالى : « ونفــخ في الصــور فــإذا هــم من الأجــداث إلى ربــهــم ينسلون »(٢٦) ، وقوله تعالى : « فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشــور »(٢٧) وقولــه تعالى : « يــوم تكون السمــاء كالمهل »(٢٨) .

ومن المدهش أن يتم استدعاء النص الغائب عن طـريق مفردة واحدة تصنع حواراً معه وتجعل حضــوره طاغيــاً في السياق ، قال تعالى يقول : « إن الأرض لله يورثها من يشاء من عباده »(٢٩) .

ويمتص الشاعر هذا المعنى القرآني في محاورة تعلن عن رغبة داخلية في أن تكون الذات مكرمة بهذه الوراثة الأرضية ، فيقول :

تقلبــت بــين الجــهــات :
السمــاوات أرسلــن لي شمســهــن
المضيئة بالفتح ، والأرض تطوى صحائف أسلافها
وأنــا أول الــوارثــين وآخــرهــم(٣٠)

فوحدة الاشتقاق بين (يورثها) و (الــوارثين) تسمــح بمقولة الاقتباس القرآني ، على أن يكون في الوعي العلاقـة القائمة بين اللفظتين سياقيا ، لنص فوقي ونص تحتي .

(٦)

وتتمثل الكثافة التناصية في المحور الثالث نتيجة لاعتماده على التراكيب من ناحية ، واستدعائه لأكثر من آية من ناحية

اخرى . وهذا الاستدعاء يشير ضمناً إلى تعدد السياقات داخل النص ، أو تعدد الإشارات الصادرة منه ، أو هما معاً ، على معنى أن الدلالة في مثل هذه الأنساق تكون ثنائية الحركة من الداخل إلى الخارج ، ومن الخارج إلى الداخل ، ومن ثم نحتاج إلى تعدد المرجع الذى تتكيء عليه سواء كان هذا المرجع من مفردات العالم ، أو من مفردات نصوص سابقة .

وفى هذا الديوان نلاحظ أن الاستدعاء المتعدد كان يعود أحياناً لتردد العنصر المقتبس فى أكثر من آية ، وأحياناً أخرى يعود إلى تعدد العناصر المقتبسة التى يعود كل عنصر منها إلى مرجع غير الآخر ، وعلى النحو الأول يأتى قول الشاعر فى (قراءة) :

(وطال الوقوف فى مقام « كن »)[٣١]

حيث يستدعى السطر ثلاث آيات كريمة تتناول المشيئة الإلهية التى إذا قضت أمراً فإنه لابد واقع ، ففى قوله تعالى : « كذلك الله يخلق ما يشاء إذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون »[٣٢] . وفى قوله تعالى : « إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون »[٣٣] وفى قوله تعالى : « ويوم يقول كن فيكون »[٣٤] تصدر إشارات دلالية ثلاثية المصدر ، وأحدة المضمون ، تشد النص الشعرى إلى دائرتها وتحركه فى فلكها .

وعلى النحو الثانى يأتى قول الشاعر :

فإذا قُضيت صلاة العتمة واقبلت ملائكة الحلم
واشرق النوم بنور شمسه الخضراء
وايته المبصرة[٣٥]

حيث يتم استدعاء ثلاث ايات كريمة نتيجة لتعدد مظاهر الاستدعاء ، فيحضر قوله تعالى :
« فإذا قضيت الصلوة فانتشروا فى الأرض »[٣٦] ، وقوله : وأشرقت الأرض بنور ربها »[٣٧] وقوله : « فمحونا آية الليل وجعلنا اية النهار مبصرة »[٣٨] .

والمدهش فى هذا المحور أن تزداد كثافة الاستدعاء حتى يصل إلى سبع آيات دفعة واحدة ، فيتحمل النص الشعرى من دلالتها ما يجعل فيه طبقات فوق بعض ، ويحتاج المتلقى للوصول إلى أبعاده إلى الإلمام بالسياقات القرآنية السبعة ، وكيفية امتصاص النص لها ، خاصة إذا كانت الإشارة النناصّية شديدة الإيجاز .

يقول عفيفى مطر فى (مدخل فى بكاء السلالات) :

ها انت يا ابن النسور القديمه
يا ابن معلقة الشعراء ويا ابن الحواميم[٣٩]

حيث يتم حضور مطالع سبع سور قرآنية هى : غافر — فصلت — الشورى — الزخرف — الجاثية — الدخان — الأحقاف ، مع ما يحمله المطلع (حم) من احتمالات تفسيرية أو تأويلية ، تضفى على الموقف الشعرى كثافة دلالية كبيرة .

(٧)

وطبيعة المحور الأخير تقوم على الإحالة الكلية ، على معنى أن الخطاب الشعرى لا يمتص مفردة أو تركيباً ، أو آية بعينها ، بل يعتمد على التعامل مع إشارة لغوية تحيل إلى النص القرآنى لأنها تختص به ، ولا يمنع هذا أن يكون للدال الإشارى وجود فى الصياغة القرآنية ، لكن التعامل الشعرى معه يوسع من إحالته على النحو السابق .

وفى هذا السياق يردد مفردات (التلاوة) و (الآية) و (الفاتحة) فيقول الشاعر فى (زجر الطير) :

وبدأ الشاعر يزجر الطير ويتلو صدحه المطر
ويتقلب فى الآفاق ويسيح فى الأرض[٤٠]

فلفظ (التلاوة) من الدوال التى تحيل إلى النص القرآنى ، وإن استعملت لغير القرآن ، لكن يرشح الإحالة التداخل النصى فى السطر التالى عليها ، حيث إن قراءة السطر تستحضر قوله تعالى : « فسيحوا فى الأرض أربعة أشهر »[٤١] .

ولفظ (الآية) أيضاً من الفاظ الإحالة القرآنية ، ولا ينفى هذا أنها قد تحيل إلى غير القرآن ، لكن الاستدعاء الأول - غالباً — ما يشير إلى الكتاب الكريم .

يقول الشاعر فى (أول الحلم آخر الحلم) :

فانتبه
بشراك والقراءة
اولها موتك الآية الواضحة[٤٢]

حقيقة إن دلالة (الآية) قد تنصرف إلى العلامة ، لكن استكمال السياق يدفع بالإحالة القرآنية إلى الموقف الشعرى ، إذ يكمل الشاعر فيقول :

وآخـرهــا أمــة تقـرأ السـعـف
الحـى والأغصـن المثمـرات
انتبـــه
لســت وحـــدك

فاهجرهمو ـــ حان وقتك ـــ هجراً جميلاً فكل بمـا عنده فرح) فالواضح أن الصياغة تكاد تكون خالصة (للقراءة) التى تتوافق مع (الآية) من ناحية ، كما أنهـا من ناحية أخرى تستحضر النص القرآنى مباشرة فى نهاية المـوقف ، حيث يتداخل مـع آيتين دفعـة واحدة ، همـا قولـه تعالى : « واصبـر على مـا يقولـون واهجرهم هجـراً جميلاً »[٤٣] ، وقوله : « فتقطعوا أمرهم بينهم زبراً كل حـزب بما لـديهم فرحون » .[٤٤]

ولفظ (الفاتحة) أيضاً من الألفاظ الموغلة فى خصوصيته القرآنية ، ومن ثم يكون حضوره مصاحباً لنفس الإحالة التى لاحظناها فى اللفظين السابقين ، بل ينضاف إليها هـوامش إضافية تتصل (بالبدء) على وجه العموم ، ومن الملاحظ أنه عند التعامل مع اللفظة ـــ كما فى سابقتيها ـــ تحاط بإجراءات تعبيرية من شأنها أن تؤكد الإحالة الصادرة منها ، ويتضح هذا فى قول الشاعر :

فـاصــــدع بحلمـــك
هذى عشيرتك الأقربـون دم يكتب السعف الحى
والأغصـــــن المثمـــرات
دم تتنـاسـل فيـه النبـوات والشـهـداء
الكتـابـات والصـرخـة الفـاتحـة[٤٥]

فالتمهيد التعبيـرى يستدعى آيتـين كريمتـين ترشحـان لعملية الإحالة فى دال (الفاتحة) ، هما قوله تعالى :« فاصدع بمـا تؤمر وأعـرض عن المشركـين » .[٤٦] وقوله « وأنـذر عشيرتك الأقربين » .[٤٧]

كما ينضاف إلى ذلك بعض الدوال التى تنتمى إلى حقـل (الدين) بوجه عام مثل :

(النبوات) و (الشهداء) .

(٨)

وخارج إطار هذه المحاور التى عرضنا لها ، نعرض لمحور له تميزه الخاص فى الديوان ، إذ يمثل ظاهرة تكاد تخرج من دائرة التناص إلى دائرة التنصيص ، لأنها فى تعـاملها مـع النص القرآنى حاولت الحفاظ على الشكل التعبيرى ، وبمـا أنها كانت تتحـرك ـــ أصـلاً ـــ فى منطقة الاقتبـاس ، فإن مقتضياته البلاغية كـانت تستوجب نـوعاً من الحـذر ، لأن شرطه أن يراد به غير القرآن ، بل يكون داخلاً فى كلام المقتبس على أنه منه .

ويبدو أن عفيفى مطر على وعى بكل ذلـك ، ومن ثم جاء اقتباسه للنص الكامل محاطاً ببعض الإضافات أو التغييرات التى تخرج النص عن إطاره القرآنى ، ومن ثم يصبح صالحاً لزرعه فى الصياغة ليعمل عمله التناصّى بطريق غير مباشر .

وبالنسبة للإضافة ، فأحياناً تكون فى ختام النص كما فى قوله :

سلام هى حتى مطلع الفجر ...سلام[٤٨]

إذ لا مخالفة بين السطر الشعرى وبين الآيـة القرآنيـة « سلام هى حتى مطلع الفجر »[٤٩] إلا فى اللاحقة الأخيرة (سلام) ، وبهذا خرج التركيب الشعرى من التنصيص إلى التناص .

وأحياناً تقع الإضافـة فى صدر النص ، كمـا فى قولـه فى (محنة هى القصيدة) :

ولقـد نـرى تقلـب وجـهـك فى السمــاء[٥٠]

حيث يتداخل النص مع قوله تعالى : « قد نرى تقلب وجهك فى السماء »[٥١] مع إضافة (الواو) و (اللام) فى صـدر الجملة الشعرية ، لتخرجها من إطار التنصيص ، برغم أن الشاعر قد نصص جملته .

وكما يتم الخروج من التنصيص بالإضافـة ، يتم أيضاً بالإحلال والتبديل ،أى بإحلال ملفوظ لغوى مكان آخر ، وقد يكون الإحلال فى حدود حرف واحد كما فى قول الشاعر فى نص (امرأة .. إشكاليات علاقة) :

وكشفنا عنك غطاؤك فبصرك اليوم حديد[٥٢]

إذ يتناصّ مع قوله تعالى : « فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد »[٥٣]

فقد حلت (الواو) محل (الفاء) ، فأخرجت النص من إطاره القرآنى النصى ، إلى إطاره الشعرى الجديد ، وذلك على الرغم ـــ أيضاً ـــ من أن الشاعر قد نصص عبارته .

وقد تتسع دائرة الإحلال فيتجلى التمايز بين النصين كما فى قول الشاعر فى ختام (زجر الطير) :

هذا يوم الفصل ميقاتنا أجمعين[٥٤]

حيث يتداخل مع قوله تعالى : « إن يوم الفصل ميقاتهم أجمعين »[55]

مع إحلال (هذا) محل (إن) واحلال ضمير المتكلمين (نا) محل ضمير الغائب (هم) وبهذا دخل التركيب دائرة الخطاب الشعرى بعيداً عن التنصيص .

ويتبقى من كل ذلك تركيب واحد تطابق مع النص القرآنى تطابقاً كاملاً ، وهو قول الشاعر فى (امرأة .. إشكاليات علاقة) :

تمـــت الـنـعـمـــة
لـك الـعـروش الـعليـة وأعمـدة النـهـر
وخميـرة اليـابسـة[56]
« والتفـت السـاق بـالسـاق »

إذ هو نص قوله تعالى : «والتفت الساق بالساق»[57] ، وربما كان التنصيص هنا مقصوداً ، إعلاناً عن نص قرآنى استفاد منه الشاعر فى بث نوع من القداسة داخل خطابه ، على معنى أن فى النية أن يقول : (كقوله تعالى) ، فيكون أوغل فى باب الاستشهاد عنه فى باب التناص .

(٩)

اظن أن قراءة الديوان على هـذا النحو قـد القت بعض الضوء على جانب من صياغته وقدمت بياناً بمرجعية ما تناولته إفراداً وتركيباً ، ومن ثم أصبح المتلقى على وعى بما يقدم له أثناء قراءته الاسترجاعية ، إذ القراءة على هذا النحو تمد فروع النص إلى جذورها ، ومن ثم تتاح عملية التتبع الوافدة من الخارج ، كخطوة أولى ، ثم تتبع أثرها الوظيفى داخل النص كخطوة ثانية .

ولا شك ان الدراسة ــ بما قدمته ــ قد حاولت أن تعطى للإبداع طابعاً جماعياً برغم إيغاله فى الذاتية والتفرد ، إذ إن النص الذى ينفصل عن هذه المنظومة الجماعية يكون ــ على نحو من الأنحاء ــ نصّاً (لقيطاً) ، بل إنه قد يصبح أيضاً (عقيماً) ، وإذا كانت جماعية الإبداع قد تجلت فى هذا الديوان على هذا النحو المبهر ، فإنها ــ فى الغالب ــ تعمل فى خفاء ــ قد يصعب الإمساك به ، أو الوقوف عنده ــ فى إنتاج الدلالة على نحو جديد قد يكون غير مسبوق .

محمد عبد المطلب



(١) ما هو النقد ــ بول هيرنادى ــ ترجمة سلافة حجاوى ــ دار الشئون الثقافية العامة بغداد سنة ١٩٨٩ : ١٤٣ .
(٢) انظر : لذة النص ــ رولان بارت ــ ترجمة فؤاد صفا ، والحسين سبحان ــ دار توبقال للنشر سنة ١٩٨٨ : ٣٧ .
(٣) طبعة دار الشئون الثقافية العامة ــ بغداد ــ الطبعة الاولى سنة ١٩٨٦ .
(٤) السابق : ٢١
(٥) القدر ٥
(٦) ديوان انت ... بها ٢٢
(٧) يس ٥٨
(٨) انت واحدها ١١٠
(٩) يوسف ٨٤
(١٠) انت واحدها : ١٠١
(١١) النمل ١٨
(١٢) انت واحدها : ٦٤

(١٣) يونس : ٢٤
(١٤) إبراهيم : ٣٧
(١٥) التوبة : ٢
(١٦) أنت واحدها : ٦٦
(١٧) آية ٩٧
(١٨) أنت واحدها : ٤٢ ، ٤٣
(١٩) السابق : ٦٨
(٢٠) يس : ٥١
(٢١) أنت واحدها : ١٣٢
(٢٢) الأنبياء : ١٠٤
(٢٣) أنت واحدها : ١٣
(٢٤) العاديات : ٢ ، ٣
(٢٥) أنت واحدها : ١٢
(٢٦) يس : ٥١
(٢٧) فاطر : ٩
(٢٨) المعارج : ٨
(٢٩) الأعراف : ١٢٨
(٣٠) أنت واحدها : ٣٦
(٣١) السابق : ٢٧
(٣٢) آل عمران : ٤٧
(٣٣) آل عمران : ٥٩
(٣٤) الأنعام : ٧٣
(٣٥) أنت واحدها : ٢٣
(٣٦) الجمعة : ١٠
(٣٧) الزمر : ٦٩
(٣٨) الإسراء : ١٢
(٣٩) أنت واحدها : ٣٦
(٤٠) أنت واحدها : ٦٦
(٤١) التوبة : ٣
(٤٢) أنت واحدها : ١١٤
(٤٣) المزمل : ١٠
(٤٤) المؤمنون : ٥٣
(٤٥) أنت واحدها : ١١٣
(٤٦) الحجر : ٩٤
(٤٧) الشعراء : ٢١٤

(٤٨) أنت واحدها : ٢٥
(٤٩) القدر : ٥
(٥٠) أنت واحدها : ١٦٠
(٥١) البقرة : ١٤٤
(٥٢) أنت واحدها : ١٣٩
(٥٣) ق : ٢٢
(٥٤) أنت واحدها : ٦٩
(٥٥) الدخان : ٤٠
(٥٦) أنت واحدها : ١٤٧
(٥٧) القيامة : ٢٩



□ □

مقدمة

تتكفل صفحات هذا البحث - التي يقدمها الباحث بين الحذر والطموح - بالإبانة عن مسيرة مصطلح التناص (Intertextuality) بدءاً من ظهوره في كتابات نقاد الحداثة الغربيين، وحتى استقراره مصطلحاً منضبطاً في نقدنا العربي على مستوى الرؤى النظرية، والتطبيق على ما لا حصر له من النصوص التي استجابت لصدق هذه الرؤى في تمثلها للمصطلح.

وقد جاء هذا البحث على ثلاثة محاور: المحور الأول قدمنا من خلاله المصطلح في رؤية البيئة التي أفرزته بهذا المسمى عند النقاد الغربيين، وعلى رأسهم كريستيفا وبارت ومارك أنجينو وليون سمفيل وجيرار جينيت وغيرهم، وقد اعتمدنا على أهم دراساتهم المترجمة من خلال كتاب متميز يحمل عنوان (آفاق التناصية المفهوم والمنظور) الذي قام بترجمته الدكتور محمد خير البقاعي، علاوة على اعتمادنا على كتاب بارت (لذة النص) للمترجم نفسه.

ولما كان النص قبل التناص هو هاجس الفكر النقدي الغربي، فقد مهدنا لعرض الرؤى التناصية برؤى الأعلام أنفسهم لمفهوم النص المهيأ للدخول مع غيره في علاقات تناصية، كانت هاديةً لتلمُّس الدقة في فهم المصطلح ومن ثمَّ استقراره.

ومن خلال المحور الثاني قدمنا رؤية نقادنا العرب المعاصرين للمصطلح وكيف تلقوه من الغرب، وما أسباب ذلك، وماذا أضافوا إليه على مستوى الرؤية؟، وفي سبيل الإجابة على هذه الأسئلة - وغيرها كثير

- عرضنا لعدد لا بأس به من الدراسات الجادة التي وقفت مع المصطلح وقفة متميزة، فاحصة له في بيئته الغربية، تستشرف من رؤاه ما يفيد في تحليل النصوص العربية بعد أن وجدت له جذوراً في تراثها، إذ كان من فضل المصطلح المعاصر (التناص) أن جعل هذه الدراسات تسعى إلى الارتداد للجذور تبحث عما يمكن أن يتقارب معه في المفاهيم نقصاً أو زيادةً من مصطلحات مثل: السرقات، الاقتباس، التضمين، المعارضة... إلخ.

ومن خلال هذا المحور عرضنا في عجالة للرؤى العربية التي فقهت مبكراً في القرن الماضي ما يثيره المصطلح وبشرت به إرهاصاً، وإن لم تسمه - بالطبع - بمسماه المعاصر، وذلك من خلال عرضنا لمفاهيم عبد الرحمن شكري التي تحوم حول مفاهيمه؛ مفرقة بين السرقة سطواً على جهد الآخرين، والتمثل والتوليد وغير ذلك من قضايا تصب إيجابياً في مصلحة الفهم الواعي للمصطلح.

ومع المحور الأخير وقفنا عند رؤية لناقدين كبيرين أثريا بدراساتهما على - مستوى النظرية والتطبيق - المكتبة النقدية بتحليلات تناصية واعية، وهما د. عبدالله الغذامي ود. محمد عبدالمطلب. وقد جاء اختيار الباحث لهما بوصفهما نموذجين لنقاد الحداثة الذين لم يركنوا على أن يفيدوا في رؤاهما من مصطلحات ورؤى الغرب على علاتها، بل كان لهما على مستوى النظرية والتطبيق - بما يكشف عن حس ووعي - وقفات تفحص المقولات والرؤى بالتمثل المستفيد تارة وبالمخالفة تارة أخرى، بما كشف عما لا حصر له من الرؤى المتسعة والمستوعبة التي هيأت للمصطلح من خلال دراساتهما مع كثيرين غيرهما من المستنيرين؛ تربة صالحة نما فيها المصطلح وترعرع، حتى صار في رؤية البعض - وقد وجد في النصوص العربية قابلية للتطبيق - عربياً أكثر منه غربياً؛ وقد استوعبته

في ضميرها مصطلحات مثل المعارضة والاقتباس والتضمين، وبما استوعبه مصطلح التناص نفسه في داخله من مناهج متباينة (سيميولوجية، بنيوية، أسلوبية، تفكيكية)، بما يجعله قد يتأبى - على مستوى التطبيق خاصةً - أن يخضع لمنهج بعينه، كما يتأبى أن يصير هو منهجاً بعينه.

وفي النهاية يقرر الباحث أنه يدرك بأنه مسبوق بدراسات ما أكثرها حول المصطلح، ولكن حسبه أنه كانت له وسط الرؤى رؤية، وبين ما عرض موقف، لن يبين عنه الآن تاركاً لغيره من النقاد تلمسها ناقصةً، أو ساعيةً نحو جادة الطريق.

المحور الأول

مصطلح «التناص» في رؤى النقَّاد الغربيين

النص قبل التناص والنصيّة قبل التناصية كان الهاجس الأول في رؤى نقاد الحداثة الغربيين، بوصف النص بنية لغوية لها قدرٌ من قوة الصياغة شكلاً، بحيث تغنيه في ذاته عن البحث عما هو خارجه من إمدادات تقع في شرك ماهو اجتماعي أو سياسي؛ فيما يمكن أن يمنحه له مؤلفه؛ ومن هنا أعلن بارت مفهومه عن لذّة النص بوصفه نسيجاً، وعن وجوب موت المؤلف ليحيا النص حراً طليقاً يمتعنا بلذّته.

فالنص في رؤية بارت «السطح الظاهريّ للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً»[1] ومعنى عبارة بارت «ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً» تمهّد لاحترازات على مقولاته؛ سوف يعلن عنها فيما بعد في مواضع أخرى، من ذلك احترازاً على مفهومه السابق قوله «على الرغم من الخاصية الجزئية، والمتواضعة لذلك المفهوم (ليس النص في نهاية الأمر إلا

جسماً مدركاً بالحاسة البصرية)، وعلى الرغم من أنه خادم عادي ولكنه ضروري - فإنه - أي النص - يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية، وهو مرتبط تشكيلاً بالكتابة (النص المكتوب)، ربّما لأنّ مجرد رسم الحروف ولو أنه يبقى تخطيطاً؛ فهو إيحاء بالكلام وبتشابك النسيج»[2].

وفكرة جسدية النص يتوسع فيها بارت أكثر من خلال كتابه «لذة النص»، فهو «يحب النص لأنه ذلك الفضاء اللغوي النادر، حيث يغيب كل «شجار» (بالمعنى الأسري والزواجي للمصطلح)، وتغيب فيه أيضاً كل مماحكة لفظية، وليس النص حواراً أبداً؛ لأنه لا يخشى الخداع، ولا العدوان، ولا الابتزاز، ولا أية منافسة ما بين لهجات فردية، فهو نصّ يؤسّس داخل العلاقة الإنسانية ما يشبه جزيرة، ويبصر أن اللّذة ليست ذات طبيعة اجتماعية»[3].

إنّ ظاهر كلام بارت أنه يعزل النص عن سياقه الاجتماعي الذي يعوق استمداد جسديته قوتها من كيانه الذاتي بوصفه فضاءً لغوياً يتجنب حواراً مع ما هو خارج سياقه من مماحكات لفظية يعوزها إياه كاتبه أو قارئه، أو بحثاً عن سياقات اجتماعية يفرضها عليه (تفهم ذلك من اتكائه على الشجار الأسري والزواجي تفلتاً من قيود تعوق النّص). فليس «فوق خشبة النّص - كما يرى بارت مخبأ؛ ليس وراءه فاعل (الكاتب)، وليس أمامه منفعل (القارئ)، لا فاعل ولا مفعول النص يلغي النحوية»[4].

إنّ النص عند بارت جسدٌ «يمتلك شكلاً إنسانياً، لكن هل له صورة، هل هو اشتقاق كبير من الجسد؟.. لذة النّص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة؛ لأن جسدي ليس له أفكاري نفسها»[5]. ومن هنا يقف بارت بالنص بوصفه جسداً كجزيرة منعزلة تقتات من ذاتها ومن فكرها ولغتها شكلاً ومضموناً؛ فاصلاً جسدية النص فكراً عن جسديته

مؤلفاً، ومن هنا جاءته فكرة موت المؤلف الذي يغرر بالنص ليخرجه من سياقه إلي سياقات أخر خارجية ليست فيه وليس منها، ومن إبداعه هو؛ على نحو سيري واجتماعي وأخلاقي.

ومن هنا يبدأ يذوب المؤلف/ الذات/ الأنا داخل النّص ليكون النّص هو السيد الذي يصنع المؤلف: «هذا النّص ينتقيني بوساطة ترتيب طويل كامل لشاشات لا مرئية ولمماحكات انتقائية: بالمفردات وبالمراجع وبالقرونية - إلخ، وهنا يوجد الآخر المؤلف، ضائعاً في ثنايا النص.. لقد تقضى نحبه ذلك المؤلف المؤسسة، توارى شخصه المدني والعاطفي والسيري، ولم يعد شخصه هذا، المجرد من كلّ ما لديه، يعامل نتاجه الأدبي بتلك الأبوة الرهيبة التي تعهّد كل من التاريخ الأدبي والتعليم والرأي العام بتوطيدها وتجديد الحكاية، ولكنني في النّص أرغب على نحوما في المؤلف: أحتاج لصورته (التي ليست تمثلاً له ولا إسقاطه) كما أنه بحاجة إلى صورتي»[6].

والحقّ أن (موت المؤلف)، وهي فكرة اختلف حولها بعض النقاد مع بارت لا تعني كما هو واضح من الجملتين الأخيرتين في المقتبس السابق موت المؤلف لذاته، ولكن موته واجب لكي يحيا النّص بعيداً عن سطوته متمثلاً في النّص مسقطاً عن عمد في سياقه، وكأن بارت ينعى بذلك الخطاب الرومانسي الذي سيّد المؤلف وجعل النّص صورةً من فكره وعاطفته وتاريخه. إنّ موت المؤلف هنا وفي المقابل حياته مرهونان بمدى تسلطه على سياق النّص بما يفرض عليه من سياقات لا تحفظ له ذاتيته فيموت، أو بمدى اكتفائه بالظهور كشريك فاعل في صياغة النّص وفق تضافر بنيته النصيّة اللغوية التي تحكمها موروثاته مع غيره من لغته وأسلوبه فيحيا، ومن ثمّ أحتاج إلى صورته (مؤلفاً)، كما يحتاج إلى صورتي قارئاً ومؤولاً وشريكاً آخر لصنع نصيّة النّص.

ووفقاً لهذا الفهم يتضح كما يرى بارت في استنارة أن التحليل النصيّ «لن يرفض جذرياً الإضاءات التي يقدمها التاريخ الأدبي أو التاريخ العام. ولكن ما يرفضه هو تلك الخرافة النقدية القائلة: إنّ الأثر الفني مقيّد بحركة تطويرية خالصة كما لو أنه مجبر على أنْ يكون تابعاً، ومتوافقاً مع الحالة (المدنية، والتاريخية، والعاطفية) للمؤلف الذي هو أبوه. إن التحليل النصي يفضل على هذا التشبيه بالنسب وبالتطور العضوي تشبيهاً آخر بالشبكة وبالتضافر النّصي، والحقل المتعدد والكثيف المعالم»[7].

ولعل بارت الذي أراد للنص الابن أن يقول للمؤلف الأب (لن أعيش في جلبابك) – قد ترك الحرية للنّص بوصفه جسداً ونسيجاً مستقلاً حرية التهيؤ لأن يدخل في علاقات أخر – مهد لها في كتاباته – مع نصوص أخر ستكون جوهر فكرة التناص؛ شريطة أن يحقق النص تصيته قبل الدخول في علاقات جديدة، لأن كلمة النص عنده «تعني نسيجاً، ولكننا مادمنا نعد هذا النسيج منتوجاً وحجاباً جاهزاً يختبئ المعنى (الحقيقة) وراءه بطريقة حية، فإننا نشدد الآن داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة: إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، وتنحل الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب من تلقاء نفسه في الإفرازات البنائية لعكاشه»[8].

ويحاول بارت أن يتلمس نبضات جسدية النص ومفهومه لنصية النص عند غيره من نقاد العرب والغرب، فعن النص بوصفه جسداً يقول: «في حديثهم عن النص يبدو أن البحاثة العرب يستعملون هذه العبارة: الجسد الحقيقي[9]، لكن أي جسد؟ إن لنا عدة أجساد، أجساد المشرحين وعلماء وظائف الأعضاء، إنه الجسد الذي يراه العلم، ويتحدث عنه: ذلك هو نص النحويين والنقاد والشراح وفقهاء اللغة (إنه خلقة النّص)، ولكننا

تملك جسداً للمتعة مكوناً من العلاقات العاطفية حصراً. ولا علاقة له بالجسد الأول: ذلك تقسيم آخر وتسمية أخرى. وكذلك الحال في النص وهو ليس إلا كشفاً مفتوحاً يحتوي ومضات الحديث، تلك الومضات الحيوية، تلك الأنوار المتقطعة، وتلك الملامح المنساحة والمنضدة في النص كالبذور»[10].

إن جسدية النص بالمفهوم الثاني هي ما يتحقق بها نصية النص عند بارت، فالجسد بمفهومه الأول الفسيولوجي يظل جسداً غير قابل للتوالد فهو مقابل للنص الذي يهتم به النحاة وفقهاء اللغة بوصفه خلقة وضعية قابلة للشرح ولكن الآخر - بعيداً عن عرامة التشبيه الحسي - نص حي قابل للاتصال الذي يحصل نتيجة لذلك بذور ونطف التوالد مما يجعله نصاً مفتوحاً قابلاً للكشف تتقاطع فيه ومضات اللغة التي هي قابلة للانعكاس.

ويعرّج بارت على كريستيفا ليسوق تعريفها للنص - بنبرة عرفان - بما يرسخ نصيته التي تجعل جسديته بوصفه بناء لغوياً ذا نظام من المعلومات تدخل في علاقات داخلية تحفظ للنص جسديته، بما يجعله مهيأ للدخول في علاقة/ علاقات (ما) مع نصوص أخر، وذلك حين يقول: «كانت كريستيفا جوليا قد أعدت مبدئياً تعريفاً جامعاً وأصولياً للنص إذ قالت: (نعرّف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة، واضعاً الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو (متزامنة) هذا تعريف كرستيفا التي ندين لها بالمفاهيم النظرية الرئيسية الماثلة ضمناً في هذا التعريف: ممارسات دلالية، الإبداعية، التمعني، خلقة النص، تخلق النص، التناص»[11].

والحق أن معظم النقاد الغربيين والعرب - وليس بارت وحده - يعترفون لكرستيفا بفضل تعريفها وتعريفهم بمصطلح التناص صياغة

ومفهوماً، وكلاهما بارت وكريستيفا - في هذا السياق - كانا من المفسحين لنصية النص أن تعبر - كرد فعل لمفهوم النص المغلق عند الشكلانيين الروس - عن تجاوز انغلاقية النص ليصبح إنتاجاً وليس منتجاً وفق مفهومهما.

ومفهوم الإنتاجية بوصفه مصطلحاً هو أحد نواتج التناص (Intertextuality) المثمرة، فالنص كما يرى بارت عن كريستيفا «إنتاجية، ولكن ذلك لا يعني أنه منتوج عمل تتطلبه تقنية النص والتصرف في الأسلوب، ولكنه الساحة ذاتها التي يتصل فيها صاحب النص وقارئه: النص يعتمل طوال الوقت ومن أنى تناولناه؛ ولو كان مكتوباً مثبتاً لا يقف عن الاعتمال وعن تعهد مدارج الإنتاج»[12].

ويفسح بارت وفق كريستيفا للمؤلف والقارئ أكثر لكي يلتقيا على أرض إنتاجية النص أكثر، حين يراهما شريكين يكمل أحدهما عمل الآخر سعياً لإنتاجيته، بأنْ يحضر القارئ المؤلف بتأويله، وبما لم يكن يراه ممكناً من الناحية التاريخية مثلاً كما يوضح بارت، وبذلك تكون دوال النص ملكاً لكل الناس ليس للمؤلف والناقد والقارئ فقط، بل لكلٍّ وفق تأويله الدوال لدلالات لا تنتهي تتعدد بتعدد المنتجين لدلالة النص وفق خطابه. «فالإنتاجية تنطلق وتدور دوائر إعادة التوزيع، ويبزغ النص عندما يباشر المدوّن أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال، إما (أنْ نعني المؤلف) عندما يضمن نصه وبلا انقطاع «جناسات» وإما (أن نعني القارئ) في اختراعه معان متلهية، إنْ لم يكن مؤلف النص قد رصدها حتى لو كان تخيلها مستحيلاً من الناحية التاريخية: أي أن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقة هو الذي يعمل بلا كلل ولا ملل، وليس الفنان أو المستهلك»[13].

وفكرة الاستهلاك والقارئ المستهلك كانت أمراً يتوجسّ منه بارت، خوفاً على النص الذي جعله بارت صوتاً للذة، كما جعله مادة للعب المثمر

- ليس فقط اللعب بمفهومه الطفولي - إن اللعب هنا يعني ممارسة إبداعية كاللعب بالآلات الموسيقية تثمر عن إنتاج النص وليس إعادة إنتاجية غير فاعلة لنصوص أخر تصبح مقابلاً للمحاكاة بمفهومها السلبي وهذا ما سيقاومه النص نفسه ضد القارئ المستهلك. إن بارت يرى «أن القراءة التي تعني الاستهلاك ليست في الحقيقة لعباً مع النص، ويجب أن نفهم اللعب هنا بكل المعاني المتعددة للمصطلح، فالنص نفسه يلعب (كالباب، بحالة فيها ما يساعد على اللعب)، أما القارئ فهو يلعب مرتين: يلعب بالنص (معنى لعبي) يبحث عن ممارسة تعيد إنتاجية النص، ولكن، لكي لا تقتصر تلك الممارسة على محاكاة سلبية داخلية، (فالنص تحديداً هو ما يقاوم ذلك الاقتصار)»[14].

وإذا ما اطمأن بارت إلى وجود القارئ المنتج للنص والمؤلف الذائب في صياغة النص، وجد سبيلاً لهذا النص ليدخل في علاقة مع نصوص أخر تثمر في إنتاج دلالته وهذا ما استقر على تسميته بالتناص، والذي يراه في صلب نظرية النص وفق كريستيفا أن «النص يعيد توزيع اللغة (وهو حقل إعادة التوزيع هذه). إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء، كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة وتعرض موزعة - في النص - قطع مدونات، صيغ، نماذج إيقاعية، ونبذ من الكلام الاجتماعي - إلخ، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله»[15].

ويزيد بارت مفهوم التناص وضوحاً كما فهمه عن كريستيفا حين يربط ربطاً واعياً بين نظرية النص بوصفه سيداً يستدعي هو - دون مؤلفه

- إلى فضائه صيغاً مجهولة من نصوص أخر، أو من سياقات أخر يشير إليها، وبين التناص بوصفه متصوراً يمنح نظرية النص جانبها الاجتماعي وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع نصوص أخر - وفق التناص - في وضع المنتج، وذلك حين يقول: «التناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، استجلابات لاشعورية عفوية.. ومتصور التناص هو الذي يعطي - أصولياً - نظرية النص جانبها الاجتماعي فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية وإنما وفق طرق متشعبة ـ تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج»[16].

وفي كتابة «لذة النص» يستخدم بارت لأول مرة كلمة التناص وفق فهمه الخاص لطبيعة النص السابق واللاحق، مستشهداً بالمثال الدال، وكاشفاً عن طبيعة استحضار الحاضر للغائب في جانب اللاوعي، مؤكداً فكرته التي نقلها عن كريستيفا في النص السابق عن الاستجلابات اللاشعورية والعفوية، فهو القائل: «أتذوق سيطرة الصيغ، وانقلاب الأصول، والاستخفاف الذي يستحضر النص السابق من الحاضر وما أدركه هو أن أعمال بروست هي بالنسبة إليّ، وفي الأقل، من مرتبة المراجع، وهي أيضاً المعرفة العلمية والخارطة الكونية لنشأة الكون الأدبي برمته... وهذا لا يعني أنني "مختص" ببروست: إن بروست هو الذي يحضرني ولست الذي أناديه، إنه ليس مرجعاً حتمياً، وإنما مجرد ذكرى دائرية (محتومة) وهذا هو بالضبط التناص: استحالة العيش خارج النص اللامتناهي - سواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية، أو شاشة التلفزيون الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة»[17].

ما طرحه بارت ومن قبله كريستيفا ومن قبل كريستيفا باختين يمثل

جوهر فكرة التناص. ذلك المصطلح الذي تفرق دمه بين المناهج (البنيوية، السيميولوجية، التفكيكية)، وفق مسميات مختلفة بين التناص/ التناصية/ التداخل النصي/ التعالق النصي/ البينصية: إلخ. إن المصطلح على هذا النحو يثير مجموعة من الإشكاليات وفق المسمى وزاوية التناول التي تختلف من باحث لآخر.

وقد تنبه مارك أنجينو في دراسة مهمة إلى جوهر المشكلة حين قال: «إنْ قبلنا أن التناص يختلف من باحث إلى آخر، انتشاراً وفهماً (بتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه هذا الباحث عن النص نفسه)، وأن التناص ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية ... في حين أنه عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دوراً عارضاً - إن قبلنا ذلك، فإننا نستطيع القول: إن الكلمة تستعصي على كل إجماع»[18].

ولكن أنجينو يراها في النهاية تؤدي كلمة السر التي استولى عليها كثيرون، لتوجه عقولهم نحو فرضيات جديدة تمحو بعض المصطلحات وتحل أخر محلها مثل نقد عدد من البدائيات الموجودة في التفكير البنيوي.

أنجينو يطرح في بداية دراسته أسباب اهتمامه بكلمتي التناص والتناصية، ويضعها مقدمة لفهمه الخاص لمفهوم التناصية، قبل أن يعرض لمفهوم التناص عند كثير من نقاد الحداثة الغربيين، من هذه الأسباب «وأولها بالتحديد نجاحه، ولكي نتكلم مباشرة بمصطلحات (الموضة) نقول: لقد ترافق ذلك النجاح مع توزع ملحوظ لهذين المصطلحين عند النقاد الذين ينتسبون إلى آفاق متنوعة كل التنوع، وأدى ذلك إلى إدراج هذه الكلمات في سياقات وإشكاليات هي نفسها متنوعة كل التنوع، وأظهرت التجارب أنها غير متوافقة»[19].

وتتفرغ عن إشكالية التنوع واختلاف السياقات التي أشار إليها أنجينو بصدد حديثه عن مفهوم التناص، قضايا ومواقف مهمة تطرحها دراسته، أولها في نظري طرحه هو لمصطلح التناص وارتباطه بمصطلح آخر هو (بنية)، «فكل موضوع دراسة (إلا أن يكون عديم الشكل تماماً) - يقولها أنجينو باستخفاف - له بالضرورة بنية، وبذلك كان الناس» بنيويين «دون أن يعلموا فإننا نقول اليوم: إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر منذ ذلك في تناص وإن الكلمة هي بالتالي ملك كل الناس لأنها لا تدل على مسلمة من مسلمات الحس السليم لكل دراسة ثقافية»[20].

من خلال المفاهيم التي يطرحها أنجينو للتناص في رؤية كثير من نقاد الغرب الحداثيين فإنها لا تبتعد في - تناص أيضاً بينها - عما طرحته من قبل كريستيفا وبارت وأنجينو نفسه ما بين مستخدم ـ على المستوى اللفظي فقط - لكلمة تناص أو لمفرقات أخر، فباختين مثلاً والذي تأثرت به كريستيفا في فهمه لمضمون التناص «لا يستخدم كلمة تناص ولا أي كلمة أخرى (مما يمكن أن يكون معادلها) وإنما استخدم كلمة «تفاعلية» بديلاً لها، واستخدم: «تفاعلية السياقات» «تفاعلية سيمائية» و«تفاعلية اجتماعية - لفظية»، وتأخذ هذه الأخيرة عند كريستيفا بشكل أو بآخر كما يرى أنجينو وضعية التناصية عند كريستيفا»[21].

ويشير أنجينو إلى أن هناك بعضاً من المشاركين في نظرية العموم قد يتلقف فكرة التناص مثل سولرس دون أن ينص على مسمى المصطلح، فهو يرى أن أي نص يقع في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة لها وتثبيت لها وتكثيف (لها) وانتقال (منها)، وتعميق (لها)[22].

إن سولرس ومثله ستاروبنسكي الذي يرى «كل نص هو إنتاج منتج»[23] يجعلان النص نفسه تناصاً أو هو قابل للدخول في علاقات تشارك في إنتاجه دون أن ينصّوا على مصطلح كريستيفا «التناص».

وقد وُجِد من نقاد الحداثة مثل جان بيلمن نويل - كمايشير أنجينو - من يعترض على مصطلح كريستيفا وهو يحلل تعريفات التناصية، إذ هو «يرفض مفهوم التناصية الذي يفتت في نظره مكونات الكتابة في لا تحديدية مجهولة ويحل محلها مفهوم ما قبل النص»[24]. ولكنني أراه مفهوماً مبتسراً يحصر النص وفق - ظاهر التسمية على الأقل ـ في بعد تاريخي لا يستشرف ما كانت ترجوه كريستيفا وغيرها من نقاد الحداثة، فيما يتعلق باستشراف حاضر النص ومستقبله بوصفه قابلاً للتواصل تداخلاً مع نصوص أخر يكون هو مركزها لتفعيل إنتاجية النص، «لأن العمل التناصي عند كريستيفا - هو «اقتطاع» «وتحويل»، ويولد تلك الظواهر التي تنتمي إلى بدهيات الكلام انتماءها إلى اختيار جمالية تسميها كريستيفا اعتماداً على باختين (1963م)، «حوارية» و«تعددية الأصوات»[25].

ومركزية النص التي أشرت إليها لا تعني أن يصبح النص الحاضر بوصفه مركزاً وملتقى لعدة نصوص مجرد وعاء تلقى فيه النصوص، ولكن هذا يعني - ولا بد أن يعني ذلك ـ أن يحتفظ النص - وفق جسدية اللذة التي أشار إليها بارت - بخصوصية الإخصاب والتناسل. ولعل لوران جيني كان أحد نقاد الحداثة الغربيين الذين وفقوا في تعريف التناص «بأنه عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بريادة المعنى»[26]. يقول هذا عام 1976م، بعد ظهور المصطلح عند كريستيفا بعشر سنوات.

ولعل من أهم ما طرحه جيني في النص السابق، ما كان مدعاة

لاستجابة واعية من أنجينو وتفاعل في الرؤى مع جيني، وكأنه ينقض رؤى نويل الذي جعل (الما قبل النص) مصطلحاً بديلاً للتناص، وذلك حين يرى أنجينو «أن التناصية، كما نرى عند جيني، هي مزية للنص، وإن الإرادة معلنة لكي لا تخسر هذه النقطة المركزية كون الدلالة إنيّة في النص. وإن التأمل فيما هو تناص سيسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية، والتي تسمى السرقة، والمحاكاة الساخرة، والهجاء، والمونتاج، والفصل، والسخرية، والإلصاق، والخطبة، والمقطعية»[27].

أنجينو يتنبه بحس الناقد الواعي إلى أهمية (التناص) من حيث هو مصطلح منضبط، يمكن به إعادة النظر في مصطلحات مثل السرقة/ المحاكاة الساخرة/ الهجاء.. إلخ، حيث يحمل مفاهيمها متوافقة في ضميره ويستوعب ما تدل عليه. والحق أن أنجينو بهذه الرؤية، يمكن - كما سيتبين أكثر فيما بعد - أن يجعلنا بمصطلح التناص نعيد النظر فيما ورد من مصطلحات تقاربت جداً في تراثنا العربي من مصطلح التناص سواء ما كان منها جارحاً وموضوع اتهام مثل السرقات والمسخ والسلخ، أو ما كان محايداً مثل التضمين والاقتباس والمحاكاة... إلخ.

وفي تغطية منه أشمل لمصطلح التناص من حيث ارتباطه بمنهجية القراءة، يورد أنجينو اسم بول زمتور وميشيل ريفاتير. «فالأول زمتور يربط التناصية - في رؤية سميولوجية تاريخية مباشرة بتلك الإشارات الداخلية لحضور التاريخ، التي تشكل في الحقبة التاريخانية». وفي هذا الصدد نرى زمتور «يقعّد أيضاً لممارسة المحاكاة الساخرة والتوريات والتهكم التي يهتم بها لدى قراءة النصوص القروسطية (القرون الوسطى)»[28] أما ريفاتير فقد ربط التناصية برؤى أسلوبية وسميولوجية، حيث «تتخذ النصوص عنده - في مستوى نظام العلامات نصوصاً أخرى كمرجع (...) النصية لها أساس هو «التناصية»[29].

ومما انتهى إليه أنجينو مهماً في دراسته عن التناصية أنها أنهت عهداً من الرؤية إلى النص على أنه بنية مغلقة، ذلك «لأن فكرة التناص عندما تحل الإصلاح الإنتاجي المرمق محل الانبناء السامي، ترفض أي إغلاق للنص. لأن على كل نص أن يبدو كعمل في نصوص سابقة»[30].

وينهي أنجينو مقاله بسؤال في ضمير قضية، يمكن أن تجيب عليها فيما أرى الممارسات التطبيقية والتي سنعرض لها من خلال نقادنا العرب المحدثين. يقول أنجينو في حديث ناصع: «ليس القضية أن تعرف ماذا تعني «التناصية» ولكن (فيم) تستخدم؟ «وهل» جدواها هذه مرتبطة باللحظة التاريخية؟

إن كلمة «التناص» هي مجال نقد لم ينهض تماماً بالوظيفة وبالبنيوية. لقد جاءت فكرة التناص لتبعث الاضطرابات في كل أنواع الترميمات الإبستيمية الاتجاهية الذاهبة من المؤلف إلى العمل، ومن المرجع التجريبي إلى التعبير «اللغوي» ومن الينبوع إلى التأثير المتلقى - من الجزء إلى الكل - من الرمز إلى التجلية، ولكي تضع في النص خطيته وسياجه موضع التساؤل. من الحرف الكبير إلى نقطة النهاية»[31].

* * *

ويأتي جيرار جينيت في كتابه المهم «طروس»، ليغير في مفاهيم سابقة حول مفهوم التناص الذي طرحه تحت اسم جامع النص في كتابه السابق «مقدمة لجامع النص». إنه في كتابه «طروس» يربط بين موضوع الشاعرية وما أسماه بديلاً لجامع النص بالتعدية النصية والاستعلاء النصي للنص الذي كان قد عرفه من قبل تعريفاً كلياً فقال: «إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[32].

ويجعل جينيت التعدية النصية تضم جامع النص بوصفه نمطاً من

أنماط خمسة تضمها علاقات التعدية النصية[33]، نجملها فيما أطلق عليها جينيت: التناصية، الملحق النصي، الماورائية النصية، الجامعية النصية، الاتساعية النصية.

إن جينيت بهذه الأنماط الخمسة يحاول أن يرصد كل ما يتعلق فيه نص بنصوص أخر دون أن يتفلت وفق هذا المفهوم أي من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنية النصوص المتعدية بوصف النص منفتحاً ومتعدياً إلى نصوص أخر، في مقابل لزومه - إذا صح هذا المصطلح النحوي والبلاغي أيضاً - حالة من الانغلاقية أو الانحسار، كما أشار جينيت نفسه[34]، وقد أتى جينيت في عرضه لخمسة الأنماط بمفاهيم واعية لما أسماه بالتعدية النصية، وإن ظلت في النهاية على نحو أو آخر - أو على الأقل بعضها - أضداء لفكرة التناصية في مفاهيم أخر على نحو ما سيتبين.

فعن النمط الأول التناصية، يعرفه جينيت بعد أن يرجع الفضل في تسميته لكريستيفا «بأنه علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر»[35] ولكن جينيت يبين عن وعي حين يوسع من أفق التناص ليجعله متقارباً مع مفهوم «الاقتباس»، مقارباً بينه وبين شكلين آخرين هما: السرقة والإلماع. فالاقتباس هو أكثر علاقات التناص وضوحاً وحرفية، حيث يوضع المقتبس بين قوسين مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدد. أما السرقة فهي أقل أشكالها وضوحاً وشرعية. يلاحظ من وصفه للسرقة بقلة الشرعية أنه مصطلح يشوبه سوء السمعة وفق المفهوم القديم. أما الإلماع فهو أقلها وضوحاً وحرفية، وهو في رؤية جينيت: «أن يقتضي الفهم العميق لمؤدي ملاحظة العلاقة بين مؤدي آخر، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبديلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه»[36].

أما النمط الثاني، «الملحق النصي» فهو أقل وضوحاً وأكثر بعداً في علاقته، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، ويشمل العنوان والعناوين الصغيرة المشتركة، المدخل، الملحق، التمهيد... إلخ[37]. كما يشمل فيما يطلق عليه جينيت «ما قبل النص» المسودات الملخصات والمخططات المتنوعة[38].

ويصف جينيت «الملحقية النصية» في النهاية أنها منجم أسئلة بلا أجوبة، وكأنه يحفز محللي النصوص ـ وفق منظومة التناص - أن يتنبهوا لأهميتها. والنمط الثالث من أنماط التعالي النصي، وهو ما سماه جينيت «الماورائية» النصية فهي عنده «العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصاً ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه»[39].

أما نمط «الجامعية النصية»، «فهي علاقة خرساء تماماً، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي (مثبت): كما في شعر، محاولات، رواية الوردة... إلخ. أو هو في الغالب مثبت جزئياً: كما في التسميات: رواية، قص، قصائد.. إلخ، التي ترافق العنوان على الغلاف وإن كل ذلك كما ترى ذو انتماء تصنيفي خالص»[40].

وتبين فاطمة قنديل عما يعنيه جينيت - بما ترجمته هي «جامع النصية» - على أنها «هذه الإشارة التي يضعها النص على غلافه ليحدد لقارئه «أفق توقع» جنس النص، هل هو شعر، أم رواية ؟... إلخ[41].

أما النمط الأخير «الاتساعية النصية»، فقد عده جينيت - وأعده معه كذلك - أهمها جميعاً، لأنه فيما أرى جوهر عملية التناص، والذي قام عليه مفهومه، حيث جعل فيه جينيت العلاقة بين نصين أحدهما وهو الحاضر، وقد سماه «المتسع»، والآخر وهو الغائب وقد سماه «بالمنحسر»،

وقد جاء هذا الفهم الواعي للاتساعية النصية وفق النصين المتسع والمنحسر، بوصفه رد فعل على فكرة النص المغلق.

ويعني جينيت «بالاتساعية النصية» كل علاقة توحد نصاً B (اسمه النص المتسع) بنص سابق A اسمه طبعاً، النص المنحسر، والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح وكما نرى من الاستعارة «ينشب أظفاره ومن التحديد السلبي، فإن هذا التعريف مؤقت»[42].

وينهي جينيت حديثه عن الاتساعية النصية بما يجعلها بعداً عالمياً، يجعل النص الأدبي - كما يرى د. البقاعي مترجم الدراسة - تصب فيه الثقافات والأفكار التي لا يستطيع مؤلفه أن يكون بعيداً عنها، ومن هنا يأتيه البعد العالمي[43]. وفي هذا يقول جينيت عن مدى مرونة مصطلح الاتساعية النصية: «إن الاتساعية النصية هي بداهة بعد عالمي (بدرجة مختلفة للأبد) ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال الأخرى كلها اتساعية نصية... بعضها اتساعي نصي أكثر من بعضها الآخر، أو أن يكون ذلك أكثر ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً فيها بالنسبة لغيرها»[44].

وترى فاطمة قنديل - وأنا أميل إلى رأيها - أنه «برغم أن جيرار جينيت في هذا الجدول التصنيفي يضع لنا حدوداً جامعة مانعة للعلاقة بين النصوص، كما يرى بعض الباحثين، فإن هذا الجدول التصنيفي له مخاطره أيضاً التي قد توقع الباحثين في مزالق الرصد حينما لا يستطيعون إدراك تلك التداخلات التي يمكن أن نراها في النصوص لهذه التقسيمات، ولقد كان جينيت نفسه منتبهاً إلى مزالق هذا التصنيف فنراه يشير إلى تداخل هذه العلاقات في الموضوع الواحد فقد يكون بالعنوان وهو ما يرجع إلى الما بين النصية (ترجمها البقاعي في الدراسة التي معنا بالملحق النصي)

تناص مع نص آخر - وقد يفسر الكاتب عمله في حوار لـه فيصبح هذا الحوار الذي ينتمي إلى المابين نصية نصاً شارحاً (الاتساعية النصية)... إلخ»[45].

* * *

طرحنا في العرض السابق ما دار حول مصطلح التناص عند أهم نقاد الحداثة - وإنْ لم يشملهم جميعاً بالطبع -، من حيث الرؤى والقضايا والمواقف والإشكاليات حول المصطلح من الناحية النظرية، وقد مثلت هذه المفاهيم مرجعية مهمة لكل نقادنا العرب الذين تناولوا المصطلح بين الرؤية والأداة على مستوى التنظير وعلى مستوى التطبيق وهو الأهم في رأيي لأنه الكاشف الحقيقي عن ذوبان المصطلح فكراً وتنظيراً وإطاراً في قدرة نقادنا المتميزين - كما سنعرف لاحقاً - على تحليل النصوص التي لعب التناص فيها دوراً فاعلاً بوصفه مصطلحاً احتضن واستوعب في ضميره مناهج متباينة لا منهجاً واحداً يمكن أن تكشف عنها مرامي التحليل النصي، الذي يمكن أن يهذب رفق التناص - عن طريق القراءة المستعيدة - في وعي رحس - نصوصاً من تراثنا وصفت في ألفاظ جارحة بالسرقة، والسلخ، والمسخ، والإغارة...، فنكشف عما يمكن أن تخبأه من شعرية مهدرة.

المحور الثاني
مصطلح «التناص» في رؤى النقاد العرب

يحاول الباحث في هذا المحور أن يقف عند عدة رؤى ومواقف قبل أن يدلف إلى عرض رؤى نقادنا العرب المحدثين والمعاصرين يأتي في مقدمتها عرض سريع لمفاهيم في تراثنا النقدي حول مصطلحات تقاربت فهماً واستيعاباً وتطبيقاً مع المصطلح المعاصر (التناص) ثم يأتي من هذه

القضايا ما يتعلق بإرهاصات الفهم الواعي لما دار حول المصطلح رؤى وتطبيقات - عند نقاد العصر الحديث في القرن الماضي، وإنْ لم يسموا أو يقننوا رؤاهم وفق المصطلح الحداثي «التناص» دائرين - على مستوى الشكل - حول مقولات تراثية قديمة كالأخذ والسرقة والاحتذاء والتمثل... إلخ.

* * *

على الرغم من أن النقد العربي القديم حتى عبد القاهر الجرجاني مقارنة بحركة الإبداع في كل فنون القول وخاصة الشعر، لم تكن علي شيء عالي التميز من استبطان النصوص وتحليلها بما يبرز روعة جمالها ورفعتها صياغة ومعنى، فإن وعي بعض النقاد وذوقهم كان هاديهم أحياناً إلى نظرات مستنيرة لا تتعصب لرأي واحد. ويهمنا في هذا الصدد ما دار حول باب السرقات في كتب هؤلاء النقاد القدامى وما استوعبه من عشرات المسميات كالسلخ والمسخ والتضمين والاقتباس والإغارة والانتحال... إلخ.

لعلنا أدركنا أنّ مفهوم التناص في النقد الحداثي الغربي قد دار معظمه حول تلاقح النصوص بين حاضر مؤقت وغائب حاضر يستشرف آفاق التلاقي مع آخر في ضمير الغيب فيما تخبؤه قريحة المبدعين، بما يثمر في إنتاج وإعادة إنتاج كلٍّ لدلالات تؤدي إلى شاعرية وشعرية النص وإذا كنا قد أدركنا فوق كل هذا: أنه ليس ثمة نص - وفق رؤى جينيت آخر من استشهدنا به - بمنجاة من الاتساعية النصية التي يستدعي فيها نص نصاً أو نصوصاً أخر بدرجات متفاوتة وفق القارئ؛ فإنني وفق هذا أسوق من تراثنا نصوصاً واعية ودالة وجامعة أوردها الحاتمي في حلية المحاضرة، يمكن أن تبين - وتجيب على المسكوت عنه - عن أمر العلاقة بين التناص وكل ما دار من مصطلحات في باب (السرقات والمحاذات).

يقول الحاتمي: «وسمعت أبا الحسن على بن أحمد النوفلي يقول: سمعت أحمد بن أبي طاهر يقول: كلام العرب ملتبس، بعضه ببعض، آخذ أواخره من أوائله. والمبتَدَع منه والمختَرَع قليل، إذا تصفحته وامتحنته. والمحترس المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، **وأفلت من شباك التداخل**، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد»(46).

ويورد الحاتمي نصاً آخر يزيد سابقه نصاعةً فيقول: «قال: وقد رأينا الأعرابي أعرم لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي، ولا يحفظ، ولا يتمثل، ولا يحذو، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام من قبله، ولا يسلك إلا طريقة قد ذللت له. ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه، وفضحه امتحانه. وقد قال أرسطاطاليس: (من البلاغة حسن الاستعارة)، ولو نظر ناظر في معاني الشعر والبلاغة، حتى يخلص لكل شاعر وبليغ ما انفرد به من قول، وتقدم فيه من معنى، لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده، لألفى ذلك قليلاً معدوداً ونزراً محدوداً»(47).

إن نظرة مستوعبة لما أورده الحاتمي في النصين السابقين، يمكن أن تكشف عن وعي بمفاهيم تقاربت إلى حد التشابه من متصورات نقاد الحداثة الغربيين مع ما جاء في النصين حول قضايا مثل «التناص تداخلاً قدر كل نص»، «التناص يتم بوعي وبغير وعي».

فحول القضية الأولى، ترى مصداقية ما يطرحه النصان من خلال ألفاظ وعبارات ابن أبي طاهر عن كلام العرب الملتبس بعضه ببعض والآخذ أواخره (النص الحاضر/ المتسع/ المفتوح) من أوائله (النص الغائب/ المنحسر/ المغلق) وكذلك يدعم هذه القضية متصور أن ابن أبي طاهر عن أن هذه الحالة من الأخذ (بمعناه الإيجابي) لا يسلم منها أحد من

المتقدمين والمتأخرين، إذا ما قارناه برؤية جينيت للاتساعية النصية من حيث هي بعد عالمي للأدب وأنه ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة، وحسب القارئ بعض الأعمال الأخر، والقارئ في نص ابن أبي طاهر هو ذلك المتناص / المتداخل بكلامه في كلام غيره مهما كان محترزاً في مغايرته للصياغة لفظاً ومعنى، وكأن التناص يشملهما معاً حلاً لمشكلة التداخل/ التناص لفظاً ومعنى.

ولا يفوتنا في هذا السياق أن نقف وقفة تدبر ومقارنة ومقاربة عند وصف ابن أبي طاهر للأديب بعبارة: «وأفلت من شباك التداخل»، إن لفظة «شباك» تحيلنا إلى متصور بارت للنص بوصفه نسيجاً منتجاً تذوب فيه ذات المبدع كالعنكبوت يذوب في عكاشه/ نسيجه/ شباكه، أو على حد تعبير بارت «تنحلّ الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب في عكاشه»، فكما أن قدر الأديب مهما حاول عند ابن أبي طاهر ألا يفلت - في نصه شكلاً ومضموناً - من شباك تداخله مع نصوص أخر، فكذلك قدر المبدع عند بارت، ذاته ستنحل وتذوب في نسيج عمله/ صياغته على نحو يعد به نصه قابلاً للتداخل مع أنسجة أخر.

وأما عبارة «التداخل» التي كانت أساساً لفكرة التناص عند الحداثيين الغربيين فإنها لا تبتعد مفهوماً عند ابن أبي طاهر صاحب النص الغائب - الذي يحق لنا أن نصفه بالاتساع أيضاً - عنها عند جينيت وغيره بوصف نصه حاضراً، حيث إن مفهوم التداخل عندهما يدور حول آخذ اللاحق من السابق، والآخر من الأول، والمتأخر من المتقدم.

إن مفهوم الاتساع النصي عند جينيت على هذا النحو يمكن أن يلغي فكرة نصين أحدهما سابق والآخر لاحق لأن اللاحق يمكن أن يكون سابقاً لغيره، كما أن اللاحق يمكن وفق هذه الرؤية أن يوسع من أفق الرؤية بما يفجر دلالات غائبة في السابق، وهذا من مقدرات قراءة النص الجميلة

التي يمكن أن تطرحها فكرة «التناص» إضافة إلى مفاهيم قديمة كالسرقات في وجهها السلبي. فهل يحق لنا وفق مفهوم التناص في جانبه الذي يتم من الأديب بلا وعي - وهو ما سنبين عنه في الفقرة القادمة - أن نعد بارت وجينيت متناصين/ مستدعيين لنص أبي طاهر صاحب السبق في طرح مفهوم التداخل والممارسة الاتساعية للنص؟؟

أما مفهوم الوعي بالتناص/ التداخل فتستطيع تلمسه من زاوية المتلقي من قول ابن أبي طاهر «إذا تصفحته وامتحنته»، ومن زاوية المبدع نفسه أو الأديب، فستوقفنا عبارة مثل: لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس... إلخ.

أما مفهوم اللا وعي للتناص فنقف عليه واضحاً في النص الثاني حيث لاوعي الأعرابي الأعرم الذي لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي ولا يحفظ، ولا يتمثل ولا يحذو غيره، ومع ذلك يأتي كلامه موافقاً لكلام غيره وطريقته في القول كطريقته، ولعل هذا يكشف عن وعي سايكولوجي مبكر لفكرة اللاوعي الجمعي التي تحدث عنها يانج تلميذ فرويد، وفكرة اللاوعي في التناص طرحها جينيت نفسه وهو يتحدث عن التعدية النصية. يقول ليون سمفيل مترجماً جينيت: «تخص التعدية النصية، في أعلى درجاتها، الجانب العالمي من الأدبية، ما يضع نصاً في علاقة مع نصوص أخرى، بطريقة واعية أو غير واعية»[48].

والنصان اللذان أوردهما الحاتمي يثيران بوضعيتهما أسئلة مهمة، إذ جاءا مسبوقين بنص واحد قبلهما أسفل عنوان تحت مسمى «فصل السرقات والمحاذات»، ولهذا وفق ما أطلق عليه جينيت الملحق النصي الذي يشمل العناوين والهوامش وغيرها دلالته الخاصة، ولأنه كما يقول جينيت مخزن أسئلة بلا أجوبة، فسأحاول أن أجيب من خلاله على سؤال محير، إذ ما دلالة ما قاله النصان اللذان أوردهما الحاتمي مقارنة

بالعنوان؟، خاصة إذا ما أدخلنا في المقارنة النص الأول الذي يقول فيه الحاتمي تحت عنوان «السرقات والمحاذات»: «هذا فصل أودعته نقراً من أنواع الانتحال والاختزال، والاقتضاب والاستعارة، والإحسان في السرق، والإساءة والنظر والإشارة، والنقل العكسي، والتركيب والاهتدام، والسابق واللاحق، والمبتدع والمتبع، وغير ذلك مما يفتقد الأديب المرهف إلى مطالعته. وجمعت من شتات ذلك مؤونة الطلب والجمع وفرقت بين أصناف ذلك فروقاً لم أسبق إليها، ولا علمت أحداً من علماء الشعر سبقني في جمعها»[49].

لو قارنا هذا النص بالعنوان من جهة، ثم بالنصين اللاحقين اللذين حللناهما - عاليه - من جهة أخرى، لأدركنا أن الحاتمي أورد في النص الأول كل ما يقتضيه ما جاء تحت العنوان الكبير والمصطلح الأكبر (السرقات) من مصطلحات تعورف على وضعيتها مثله، من حيث جمع شتاتها ومتفرقها لتسهل على الأديب المرهف مطالعتها، مفرقاً برهافته هو وذوقه - بما لا يسبقه إليه أحد - بين أصنافها وكأن ما يفعله الحاتمي في هذا الباب من قبيل ما تعورف على وضعه واجباً وإثباته بنصه مصطلحاً أولا، ثم التفريق بينها ذوقاً بعد ذلك، وإن لم يكن هذا بالضرورة يوافق هواه.

لو قارنا بين هذا النص مع العنوان بالنصين اللاحقين لأدركنا اتساع رؤية «شباك التداخل» لتشمل كل ما جاء ظاهره التناقض بين مسميات المصطلحات الجارحة كالانتحال والإساءة من جهة، والحيرة التي مبعثها التوفيق بين متناقضين متداخلين بين الإعجاب والدونية مثل «الإحسان في السرق» من جهة ثانية، والحيادية مثل «النقل والعكس»، «والسابق واللاحق» «والمبتدع والمتبع» من جهة أخيرة، وكأن المسكوت عنه أن شباك التداخل/ التناص، يمكن أن تشملهم جميعاً، والمعول عليه في الكشف عن رديء التداخل من جيده، هو من أسماه الحاتمي الأديب المرهف.

والحق أن كثيراً من النقاد القدامى كانوا مسئولين إلى حد كبير عن القعود بكثير من النصوص التي جعلوها من قبيل ما أسموه بالسرقات المذمومة في مقابل المحمودة أو ما أسموه بالإحسان في السرق؛ عن أن تستشرف آفاقاً من التحليل التناصي الواعي لتكشف عن الفارق بين مصطلحاتهم المتباينة حيناً والمتناقضة حيناً آخر، ولعل هذا ما يفرق جذرياً - قضايا ومواقف - بين مصطلح التناص الحداثي ومصطلحات كالسرقات والمحاذات.

من هذه الإشكاليات أن اهتمامهم انصبّ على المؤلف بوصفه سارقاً ومن ثم محاولة إثبات السرق عليه في محاولة إنقاذ النص المسروق وصاحبه، وقد أوقعهم هذا في شيء من التناقض، حين شرعوا في عزو البيت المسروق لأكثر من شاعر، فالشاعر (أ) يسرق من الشاعر (ب)، ثم يكتشفون أن الشاعر (أ) سرق من الشاعر (ج) المسبوق زمناً بالشاعر (ب) الذي قد لا يذكرونه على هذا النحو سارقاً من (ج)... وهكذا، مما أقعدهم بهذا الصنيع عن اكتشاف دور التناص كما يفعل نقادنا العرب المحدثون في إنتاج دلالة النصين الغائب والحاضر واعتصار شعريتهما جمالياً بما يمنحهما ضمن نظرية السياق حيوات جديدة من الدلالات، في إنقاذ لشعرية مهدرة، وتلقٍ جمالي مبشر. ومن هنا جاء حرص نقاد الحداثة على موت المؤلف أولاً بحثاً عن نصية/ شعرية النص، كرد فعل يحيا به النص بتعدد المنتجين لخطابه الأدبي، خاصة بعد أن تسلح بمناهج نقدية استوعبها التناص نظرية وتحليلاً، كالأسلوبية والبنيوية والسيميولوجية بما يعطي فرصة لهؤلاء المنتجين/ النقاد/ المتلقين بأن يعيدوا اكتشاف قدرة الذات/ الأديب المبدعة، وذواتهم الناقدة المؤولة.

وقد ألقى كل ما سبق من ظلال التناقض على نقاد القرن السابق حول مصطلحات تدور مع السرقة بمعناها المذموم إغارة وسلباً وانتحالاً،

والسرقة المحمودة اقتباساً وأخذاً وتضميناً. بما جاء إرهاصاً مصدره الذوق المرهف في الإحساس بما يطرحه في فهم واعٍ مصطلح التناص الحداثي، وكانت البداية للإرهاص مع رواد من سموا بمدرسة الديوان.

* * *

يقول عبدالرحمن شكري في معرض رده على القضية المثارة حول سرقات المازني عمداً بالمفهوم المذموم للسرقات سطواً وإغارةً على الشعراء الغربيين: «فالعالم الماهر يخرج من الجيد جديداً، ولكن العبقري يخرج أيضاً من الرديء جيداً. ولكن بعض القراء يقئ على صحيفة ما قد قرأه بدل أن يخرج من أزهار ما قد قرأ شهداً، وهذا الفرق بين العبقري وغيره من الناس. إن المضطلع بآداب لغة من اللغات لابد أن يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر، وإنك إذا أدمنت قراءة المتنبي مثلاً علقت بذهنك بعض معانيه، وأما المعيب فهو أن يأخذ الشاعر المعنى عمداً. أما إثبات العمد فليس من الصعوبة بمكان، فمن مظاهر تعمد السرقة دقة النقل والأخذ، لا المشابهة والتوليد. فإن المشابهة والتوليد لا تعد سرقة ومنها - أي السرقة - تسلسل المعاني كما في الأصل، وكثرة المتشابه وعجز الشاعر عن الابتداع والتولي»(50).

إن نص شكري يعد أرضاً يصطلح عليها - وفق زاوية التلقي وبوصفه نصاً واعياً - رؤى النقاد القدامي المتناقضة لمصطلحات السرقات بين محمودة ومذمومة، وهو يشي في الوقت نفسه بإرهاصات قننت بعده عند نقاد الحداثة الغربيين في مصطلح التناص. ومع الرؤيتين يمكن أن يترسخ في الأذهان أن شكري يفرق بين السرقة التي اتسع مفهومها في عصره إلى السطو عمداً وتسفلاً على جهد الآخرين ونسبته إلى من سرقوا، وبين تمثل جهود الآخرين وإخراج من جيدهم إن كانوا ماهرين جديداً، ومن رديئهم إن كانوا عباقرة جيداً.

ومع هذين الصنفين، يمكن وفق مفهوم السرقات قديماً أن نعزو الصنف الأول من متعمدي السرقة دقة في النقل والسطو والأخذ إلى ما أسماه القدامى معيباً «بالاصطراف»، «وهو صرف الشاعر إلى أبياته، وقصيدته بيتاً أو بيتين، أو ثلاثة لغيره، فيضيفها إلى نفسه ويصرفها عن قائلها»[51]. ونعزو الصنف الثاني الذي مثل له شكري بإدمان قراءة المتنبي ثم علوق معانيه بالذهن ليخرج من جناه شهداً، بما أطلق عليه النقاد القدامى «تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما، حيث يبرز الثاني معنى الأول في عبارة مرهفة فيتكافأ إحسانهما فيه... سواء المتبع والمبتدع تكافؤاً لا يخفى على من يعرف أسرار الكلام»[52].

أما وفق الرؤية التناصية التي أرهص بها نص شكري، فيمكن وفق الصنف الأول أن نعزوه إلى الاقتباس االذي تحدث عنه جينيت أنه «أقل أشكاله وضوحاً وشرعية»، وأما الصنف الآخر الذي جعله شكري في دائرة المشابهة والتوليد مثلاً له بجني الشهد؛ تمثلاً لما يلصق بالذهن معنى من شاعر كالمتنبي، فهذا ما يكاد يتقارب مع تعاريف كريستيفا للتناص حيث «يتكون كل نص كموزاييك من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»[53]. وهكذا يأتي نص شكري متلاقياً مع رؤية الحداثة حول ما يثيره – مفهوماً – مصطلح التناص، لينم عن وعي بالفرق بين التمثل لما نقرأ وإعادة إنتاجه حيث يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر بما ترسب في لا وعيه، كالنحل يمتص ليخرج شهداً، لا كاللص الذي يقيئ ما سرقه طعاماً خبيثاً على صحيفة ما قد قرأ. إن إرهاصات الفهم بمصطلح التناص دون مسماه عند النقاد العرب في بدايات القرن الماضي، كان شبيهاً بالإرهاص بالمصطلح في بيئته الغربية .فما كانت مقولة مثل: «ما الأسد إلا مجموعة من الشياة المهضومة» عند واحد من نقاد الغرب سوى إرهاص آخر بمصطلح التناص.

* * *

وقد احتفى نقادنا العرب المعاصرون بمصطلح التناص كما تمثلوه من كتابات أمثالهم من أعلام الغرب ككريستيفا وباختين وبارت وريفاتير وأنجينو وغيرهم، وراح أكثرهم من الواعين والهاضمين تمثلاً لتراثهم يبحثون عن جذوره فيه، ويحاورون بها شكلاً ومضموناً، تنظيراً وتطبيقاً رؤى التناص المعاصرة، فجنوا من ذلك لشعرية الشعر وأدبية النص - رغم اختلافهم فيما بينهم طرحاً وفهماً - ما أثرى الساحة النقدية ببحوث مهمة.

ولكن قبل عرض رؤاهم في عجالة واختصار غير مخل نود أن نجيب من خلال طرحهم على أسئلة منها: لماذا احتفوا بالمصطلح؟ وما الذي فهموه منه؟ وماذا أضافوا إليه؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وغيرها يحسن أن نذكر أن نقادنا العرب المحدثين وجدوا في المصطلح كما ألمحنا من قبل من حيث هو مفاهيم تقارباً كبيراً مع الطرح القديم لمصطلحات مثل: الاقتباس والتضمين والمعارضة وما يدخل في باب السرقات من أنكار كالموارد وتكافؤ المتبع والمبتدع، كما أنهم وجدوا أنه بمصطلح التناص ما يمكن أن يفعّل نصوصاً قديمة ويعيد إليها الحياة بعد أن ماتت أو كادت أن تموت في الذاكرة وفي كتب من حكموا عليها من القدامى بالموت لأنها مسروقة، فطفق المعاصرون يحللون - وفق منظومة الاستدعاء النصي في عملية التناص - هذه النصوص الغائبة ويكتشفونها في النصوص الحاضرة لبنات تسهم في إنتاج ما لا حصر له من الدلالات.

ولقد نعى بعض نقادنا العرب المعاصرين الطريقة التي تم بها التعرف على مصطلح التناص في البيئة العربية، واتخذت آراء بعضهم - كما هو الشأن في التعامل مع كل وارد من مفاهيم غربية - شيئاً من

التعميم والتوسع في الأحكام، وجاءت آراء البعض الآخر متسقة الفهم وموضوعية في الطرح والإبانة عن الإشكاليات.

فمن قبيل التوسع في الأحكام ما يقول به أحمد المديني بين يدي ترجمته لدراسة أنجينو تحت عنوان: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد»، حيث يرى «أنّ الخطاب النقدي العربي لم يعرف بهذا المصطلح إلا مؤخراً، وفي بعض المستويات الجامعية المحددة، ومعرفته تمت، من أسف، بكثير من الابتسار والخلط، عدا أن استعماله أحياناً لا يخضع لأي ضابط استاطيقي أو فكري وهذه ظاهرة ملحوظة في أغلب المناهج والمفاهيم الجديدة التي انتقلت إلينا عن النقد الجديد والعلوم الإنسانية المتطورة التي لم يعد من الممكن إهمال الاتصال بها، ولكن التي تتطلب في الآن عينه إدراكاً معرفياً، دقيقاً ومنتظماً، وربطاً محكماً بين أواخرها وأوائلها، أدواتها ومناهجها، ومفاهيمها .ومنها اليوم، بصورة خاصة التناص كمفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه، لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب»[54].

المديني يطرح المشكلة في نظره دون أن يقدم دليلاً على تلقي المصطلح بابتسار وخلط، ودون أن يدلل أيضا على أن استعمال النقاد العرب له كان دون ضابط فني أو فكري، ثم أطلق في توسع للأحكام ما يدعم نفيه للجانب الفني والفكري عن وعى هؤلاء النقاد حين جعل هذا (ظاهرة) ملحوظة في أغلب المفاهيم التي انتقلت إلينا من النقد الجديد (لم يقل الحداثي). وأحسب أن ظهور المصطلح في فكرنا النقدي مؤخراً؛ لا يجعل ذلك مدعاة لأن يصبح القصور في فهمه ظاهرة، يمكن أن نجد لها علاجاً في دراسة أنجينو التي ترجمها المديني والذي يذكر بناء على رؤاه السالفة أنه «لهذه الغاية وسعياً لوقف نزيف التشويش ولو في نطاق محدود اتجهنا إلى العناية بهذه المادة مقترحين على القارئ هذه الدراسة

الوافية، والدقيقة عن التناص، تحقق في الأصل، تستقرئ التطور، وتتثبت من تبلور المفهوم ومراحله، وتسائل وتطرح جملة من الفرضيات حول شتى التحولات التي عرفها »[55]. ولكن هل سيحل نص أنجينو - المنقول إليهم ترجمة مشكلة مزمنة في فكرهم غير المستوعب لكل وارد وهو ما قد لا تنكر بعضه؟

وأحسب أن أبلغ رد على كلام المديني عرض أهم الأفكار والرؤى التي أثرت مفهوم التناص ليس على مستوى الرؤى فقط، وإنما على مستوى الأداة تطبيقاً دون أن نعيا فكرياً أو فنياً عن تلمس دور المصطلح وفق علاقته بمصطلحات قديمة في إنتاج المعنى والدلالة، وفهم استراتيجيته وفق هذه الرؤى التي كانت بحق مستنيرة رغم تباين الزوايا والمنظور.

* * *

حاولت كثير من الدراسات التي أنتجها النقاد العرب أن تسهم في الربط بين مصطلح التناص ومصطلحات قديمة كالاقتباس والتضمين، والمعارضة بما يفعل التواصل الفكري بين القديم والحديث. وهم بإسهامهم هذا حاولوا جميعهم تقريباً الاستنارة برؤى النقاد الغربيين الذين ذكرنا أسماءهم ورؤاهم في المحور الأول، ولسنا بحاجة - على الأقل في هذا المحور - أن نشير إليهم عبر كتاباتهم التي سوف نحيل القارئ عليها. إنما الأهم عرض رؤاهم المستنيرة، مقتصرين على عرض الجانب الرؤيوي حول فكرة التناص رغم إسهامهم المحمود على مستوى التطبيق تحليلاً وفق منظومته إنتاجاً للمعنى، مرجئين الوقوف مع نماذج تطبيقية من خلال المحور الأخير من هذا البحث، ونحن نتناول رؤى كل من د. عبدالله الغذامي والدكتور محمد عبدالمطلب تنظيراً وتطبيقاً.

* * *

في دراسته عن «فكرة السرقات ونظرية التناص» يربط د. مرتاض بين الفكرة القديمة «السرقات»، والنظرة الحديثة «التناص» عبر تساؤل مهم إذ «ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟ وهل هي معادل لما يطلق عليه السيميائيون اليوم التناص؟ أو هي شيء يختلف بعض الاختلاف عن التناص»[56]. يطرح د. مرتاض سؤاله بعد أن يقرر أن تراثنا حافل بنظريات يقعدنا التخاذل والعقوق عن الكشف عما يسكنها من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية[57].

وينعى د. مرتاض رؤية القدماء لمصطلح السرقات من باب التهجين ووقوفهم السطحي عند القشور حين يكتفون فقط بتشريح القصيدة لإثبات السرقة على الشاعر، خاصةً إذا كان كبيراً، مما جعلهم ينشغلون عما أكمله الحداثيون من جهد للكشف عن جماليات النص «ولعلَّ مباشرية الشعر العربي - فيما يرى د. مرتاض - ووضوحه إلى حدِّ السطحية، في بعض الأطوار، من العوامل التي أغرت النقّاد بالاشتغال بمثل هذه القضايا السطحية والعزوف عن تحليل النص وتشريحه بالتفكيك، ثم إعادة التركيب للانتهاء إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهدنا الراهن»[58].

وقد طبق د. مرتاض هذه الآليات على نص/ بيت اتهموا فيه المتنبي بالسرقة من أبي الشيص، ثم ربطوا البيتين المسروق والمسروق منه ببيتين لأبي نواس[59]. فأيهما السارق وأيهما المسروق منه؟. «فهل إذاً مثل هذه الأمور... مما يفيد في النقد ويثمر في الإبداع ويخصب»[60].
ومما يقرره د. مرتاض مهماً في بحثه رابطاً بين فكرة السرقات في إعادة لرؤيتها باستنارة، ونظرية التناص: «أنَّا بدون العودة إلى تراثنا النقدي العربي لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المسألة وسواها

أيضاً كثير لا يتأتى أن تسهم في إنتاج نظرية نقدية قائمة على التحاور والتطلع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانية. حقاً إن النقاد العرب القدامى لم يقرروا صراحة باللفظ أمر هذه التناصية بالمفهوم العميق الذي قررته كريستيفا، ورولان بارت وجريماس وسواهم من فرسان السيميائية بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو من بعيد»(61).

وقد حاول د. مرتاض في موضع آخر من بحثه أن يقرب إلى القارئ العربي العلاقة بين مفهوم السرقة والتناص في وعي هذا التقارب. «فالسرقات الشعرية في رؤيته مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف: اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ وفي سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالباً»(62).

أما التناص «مع التسامح في التعريف والتبسيط في التعبير أيضاً، هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظاً وأفكاراً كان قد التهمها في وقت سابق ما، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته، ومتاهات وعيه. وإذا كان السيميائيون يعتذرون للمبدعين في عملية التناص بحيث يبيحون لهم إقامة نصوص على أنقاض نصوص أخرى معروفة الصاحب، فإن الشعراء العرب، هم أيضاً، يعترفون بأنهم كانوا يأخذون صراحةً ممن تقدمهم من الشعراء أو المبدعين الآخرين»(63). واضح في تعريفَي د. مرتاض إفادته من موروثه القديم ورؤى نقاد الغرب. ولكن لابد أن نقرر ونضيف أن التناص كان يتم بوعي أو بغير وعي.

* * *

ولم يكن د. مرتاض وحده الذي يربط بين مصطلح قديم كالسرقات و حديث كالتناص. فالدكتور عبد الله التطاوي في بحثه «المعارضات

الشعرية.. أنماط وتجارب»، يربط ربطاً متواشجاً بين المعارضات الشعرية بوصفها شكلاً نشأ في أصله في أحضان الشعر العمودي، والتناص كمنجز حضاري وشكلي نضج فهماً واستيعاباً مع شعر التفعيلة، وكأن د. التطاوي يضيف بوعي إلى التقارب بين المصطلحين القديم (معارضة) والحديث (تناص) - إلى جانب الرؤية التاريخية - بعداً فنياً شكلاً ومضموناً يمكن أن يتجلى فتوحات في قراءة النقاد بين نصين متعارضين أحدهما يستدعي الآخر وإن اختلفت أشكالهما.

نلمح ذلك من قوله: «فإن شئنا طرح الظاهرة - يعني المعارضات - من منظور عصري باعتبار معاصرة الشاعر الجديد، وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة، بما لها من مقومات تجديدية تتعلق بأوزانها وتغاير قوافيها، وطبائع صورها، فربما كانت «التناصية» كمصطلح نقدي معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط في موقفه من الموروث مما يجعله قريباً إلى الأذهان، باعتبار هذا التجاوز الشكلي عما كنا نلتزمه في حديث (المعارضات) وإن كان الأمر يظل مقبولاً، لأنه لم يصل بحال، إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيين، فكلاهما شعر، وإن اختلفت صيغ التعبير وطبيعة التوجه بين العمودي القديم، وبين الحر المعاصر»(64). ويزيد د. التطاوي العلاقة بين المعارضة والتناص - ومعهما الاستشهاد - وضوحاً حين يتكئ على ما اتكأ عليه النقاد الغربيون من كون النص إنتاجاً يسهم في التناص، بل إنه يجعل هذا الإنتاج أو إعادة الإنتاج هو جوهره، حتى يعتد بهما في إنتاج معنى ودلالة النص، وإلا فلن يكون لهما قيمة يعتد بها، ذلك حين يقول: «لا يصح الاعتداد بمنطق المعارضة أو «التناص» أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق، إلا إذا أخذنا في الاعتبار الاستشهاد ذاته ضرباً من ضروب إعادة إنتاج قول (النص المستشهد به)، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه في نص الاستقبال، هذا إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصري كما كان،

دون أن يلحقه أي تغيير في ذاته من وجهة نظر الدال، فإن النقل الرأسي الذي يتعرض لـه يغير دليله وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع في نفس الوقت»[65].

ويستشرف فكر د. التطاوي لحظة الإبداع التي يتولد معها (الاقتباس)، والذي يمكن أن نتوسع معه فنضيف إليه المعارضة/ التناص/ الاستشهاد، قبل أن يولد للنور مسهماً في إنتاج الدلالة سايكولوجياً وتاريخياً وفنياً، وذلك حين يضيف قائلاً: «وهنا يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكون الاقتباس في لحظة الإبداع، أو إنجاب النص، ثم الكيفية التي يصدر بها الاستشهاد، والإطالة والإيحاء، وإدماجها في فضاء النص الذي يخرج إلى النور محملاً بها جميعاً، إن ثمة ركاماً من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع بمجرد شروعه في تصوير التجربة، فأمامه تجربته الخاصة، وأمامه معطيات واقعه، ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب في أعماقه، يدفع إليه بالأشياء والنظائر بما لا يمنعه من حق التوقف أمامها والتأمل لمقوماتها والإفادة منها»[66].

* * *

ويلقي د. محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص» الضوء على زوايا مهمة في صميم فكرة التناص من حيث علاقة المصطلح في مصادره الغربية والعربية معاً بمصطلحات مثل المعارضة والسرقة، ومن حيث الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص، وكذلك تفسير النص بالنص انسجاماً وتلاقياً.. إلخ.

فعن علاقة التناص بمصطلحات كالمعارضة والسرقة، يرى د. مفتاح بعد أن يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية، أنه «مع أن هذه التعاريف مكتسبة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها: المعارضة... المناقضة... السرقة»[67].

ويعرف د. مفتاح كلاً من المصطلحات الثلاثة وفق بيئتها العربية بما يكاد يتطابق مع تعريفه لها في بيئتها الأجنبية التي أفرزتها[68]. ليدل على مدى التلاقح الثقافي بين المفاهيم في البيئتين.

وعن الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص والمتلقي يرى د. مفتاح «أن أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً. وبرهنةً على صحة هذه المسلمة، فقد وجدت دراسات لسانية ولسانية نفسانية لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم...»[69].

وعن فكرة إعادة الإنتاج في التناص يوقفنا د. مفتاح عند طرح مهم حول الجانب السلبي والجانب الإيجابي لإنتاج دلالة النص إسهاماً في نجاح عملية التمثل بين النصوص، فجانبها السلبي يتمثل في ظن البعض أن عملية التناص تتوقف عند حد امتصاص الشاعر لنصوص سابقة لمجرد المحاورة والتجاوز في رؤية سطحية تقتصر عليه وحده، ولكن يجب أن يعي دور النصوص ذاتها في عملية بناء وإنتاج التناص للدلالة وهذا هو الجانب الإيجابي، أو كما يقول د. مفتاح: «إن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره. ومؤدي هذا أنه من المبتذل بعد هذا - الذي قدمنا - أن يقال إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه يفسر بعضها بعضاً وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضاً لديه إذا غير رأيه. ولذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعها، وأن يتجنب الاكتفاء بنص واحد، واعتباره كياناً منغلقاً على نفسه»[70].

إن هذا الذي يقول به د. مفتاح هو جوهر في عملية التحليل

التناصي من حيث إن النص المنتج في تناصيه، وغير المنغلق على نصية متعصبة، يجب أن يستشرف تاريخية النصوص الأخر سيرورة وصيرورة، فاحصاً إياها لتدخل بنية النص الحاضر، إما بإعادة الإنتاج بناء، أو هدماً لإعادة البناء.

ويتساءل د. مفتاح في رؤى مهمة يجيب عنها، «أيكون التناص في الشكل أو المضمون؟ إن ما يظهر - بادئ ذي بدء - أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة... أو ينتقي منها صورة أو موقفاً دراميا أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في التناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي، ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك»[71].

والحق أن د. مفتاح محق في رؤيته، لأن المضمون والشكل معاً هما بمثابة الإشارة التي تتحكم في التناص المبدع خاصةً إذا تم منه ذلك بوعي، ويمثل للمتلقي وفقاً لهذا تحدياً لمحفوظه ومفهومه وثقافته وهو يستدعي النص/ النصوص الغائبة إلى النص الحاضر. وقد فطن إلى ذلك د. مفتاح وهو يتحدث عن التناص بوصفه «ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين. إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»[72].

* * *

وتتخذ قضية علاقة التناص بالشكل والمضمون في رؤية مقاربة من منظور جديد عند محمود عباس بعداً بنيوياً ألسنياً وهو يبحث عن (شعرية التناص: من سلطة النص إلى سلطة الآخر)، إذ «لم تعد القصيدة العربية الحديثة - في رؤيته - تتوقف عند الشكل الخطي التناظري للقصيدة الكلاسيكية وبنياتها الثابتة والساكنة، وعمودها العروضي السيمتري

للوحدات المتساوية، وإنما حاولت التطلع إلى البنية العميقة للنص الشعري، الذي لم يعد صوغاً جمالياً يشير إلى صوت قائله فحسب، بل هو محطة لالتقاء الأصوات والرؤى والأوضاع والحالات الروحية والإنسانية والأنواع التعبيرية المختلفة في فضاء مشترك، وهي رؤى وأصوات تتعايش وتتقاطع في آن واحد، ولكل منها - كما يذهب إلى ذلك الناقد باختين - حياته الخاصة، وهي تكسب الخطاب الأدبي هذه النزعة التعددية الديموقراطية الخصبة التي يتسم بها كل خطاب خلاق»[73].

* * *

وعن دور التناص في إنتاجية المعنى في النص الأدبي عامة والروائي خاصة؛ يكشف حميد لحمداني في بحثه (التناص وإنتاجية المعاني) عن دور مهم يدفع عن النص الروائي بعده التاريخي الذي انحصر فيه؛ إلى الأمام الآني والمستقبلي المستشرف؛ تفعيلاً لدور القراءة وإسهاماً في إنتاجية المزيد من المعاني.

يقول لحمداني عن هذا الدور الفعال: «إن التمييز إذاً بين تقاطع النصوص والتناص يهدف إلى دفع دراسة النص الأدبي والرواية على الخصوص نحو الأمام بتخليصها من الرؤية النقدية التاريخية التي عرفت ازدهاراً في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وطبقت على كثير من النصوص الأدبية ومنها الرواية»[74].

ووفقاً لهذا البعد الزمني يتساءل لحمداني عن كيفية بناء النص الأدبي والروائي خاصة، مركزاً في تصوره على الاهتمام بكيفية قراءة النص في بعده الآني، لا البحث عن سياق النص الغائب وفق بعده التاريخي، هذه واحدة، الأخرى أن التعامل مع النص الغائب استشهاداً؛ يختلف من الرواية إلى الشعر مما يقتضي مرونة يجب أن تقتضي النظر إلى أن الاستشهاد المباشر في الرواية كما أفهم من كلامه بوصفها فناً

قولياً نثرياً فيه مجال للاسترسال في السرد؛ يعد أقل أنواع التناص فنياً.

وفيما سبق يقول لحمداني: «كيف نبني النص وكيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمومة فعل التدليل ؟ بهذا المعنى يصبح التناص مبحثاً آنياً، فلا يهم أن تكون النصوص السابقة قد دخلت إلى النص الحالي باعتبارها تنتمي إلى سياق معروف سابقاً، بل يهمنا أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها أدوار جديدة في سياق النص الحالي، وما هي ردود الفعل التي يتخذها القراء إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النصية ؟ كما أنه يجب التعامل مع النصوص المضمومة بنوع من المرونة، لأن الاستشهاد المباشر هو أقل أنواع المظاهر التناصية في الرواية على الخصوص، ولذلك تمثل أشكال التعبير الاجتماعية وكل الخطابات الشفوية والأعراف واللهجات مظاهر تناصية نشيطة في مختلف النصوص الروائية المعاصرة»(75).

والحق أن إغفال الدور التاريخي للنص وعزله عن سياقه واستدعاءه على أنه مجرد بنية جديدة تثمر في سياق النص الحاضر؛ أمر يجعل الرؤية لعملية التناص مبتسرة، لأنه كما عرفنا أن التناص لا يحيي نقط النص الحاضر، بل في تعالقه يضيف إلى سياق الغائب، مما لم يتنبه له نقاده في زمنه وهو كامن، لأن النص الغائب كالنطفة المخصبة لن تثمر في سياق جديد إلا إذا امتلكت من منبعها أسباب خصوبتها في بيئتها. فكيف نغفل تاريخياً - مثلاً - سياق الشعر الجاهلي النفسي والاجتماعي والعقدي وأنا أستدعيه لنص معاصر؟!

المحور الأخير

«التناص» بين المنهجية والتطبيق: قراءة في رؤى ناقدين

سنقف من خلال هذا المحور عند رؤى ناقدين مهمين في مسيرة النقد

الحداثي، كان لهما إسهام متميز في التنظير لمفهوم التناص انطلاقاً من رؤى مستنيرة واعية، علاوة على امتلاكهما لحس نقدي عالٍ ورهيف، مما مكنهما من تحليل نصوص من التراث والمعاصرة بذات الرؤية المستنيرة في مجال التنظير، والناقدان المعروفان في الأوساط النقدية وفق هذه الرؤى هما: الدكتور عبدالله الغذامي والدكتور محمد عبدالمطلب وقد جاء اختياري لهما عن قناعة قد يشاركني فيها آخرون، بأنهما رغم ما شاع عنهما بوصفهما من نقاد الحداثة، فإنهما نظرا لمصطلح التناص تنظيراً وتطبيقاً نظرة اعتزاز بتراثهما جذوراً، ينقبون من خلاله تنظيراً وتطبيقاً - قبل حداثية الرؤى - عما يحقق شعرية التناص كما سيتبين من قراءتهما.

* * *

أولا: قراءة في رؤى الغَذَّامي

إذا كان كبار نقاد الحداثة في الغرب مثل: بارت وكريستيفا قد بدأوا من النص يقيمون فيه نصيته/ أدبيته بما يدفع عنه ما هو خارج سياقه وبما قد يعوق مسيرة الكشف عن جمالياته، فإن الغذامي بدأ مثلهم يقيم في النص من أسباب النصوصية (على حد تعبيره) ما يجعله قادراً على الدخول في علاقات سماها (تداخل النصوص) تفضيلاً منه على مصطلح التناص.

يفسر د. الغذامي النص تفسيراً فسيولوجياً كما فعل بارت على أنه جسد حي، ويضيف في تفسيره بعداً سايكولوجياً ينأى بالنص أن يكون للاستهلاك في تفعيل منه للدور النفسي والجمالي الذي يفعله في قارئه، وذلك حين يقول: «النص جسد حي وبما أنه كذلك فهو دال وذو معنى بالضرورة ويأتي بعد ذلك أشياء، منها أن الجسد مادة للمحبة - ومادة للكراهية أيضاً - هو مادة لعلاقة من نوع ما، ولا شك أن كل قارئ

وقارئة يعرفان أن للنصوص حيوات ونفسيات وأمزجة، وهي بذلك ليست نصوصاً مقروءة فحسب، بمعنى وقوعها تحت سلطة فعل القراءة والاستهلاك، ولكنها - أيضاً - نصوص فاعلة تفعل في قرائها وتتدخل فيهم مثلما تتداخل معهم، ومن هنا يتحول النص المقروء إلى نص قارئ يقرؤنا ويعيد صياغتنا مثلما فعلت (وامعتصماه) بالمعتصم، حيث أعادت صياغته وغيرت خارطة فعله وتفكيره، وحولته من مترف متنعم كاسٍ إلى مجاهد ومحرر. لقد حرره النص من نفسه ومن دعته»[76].

الغذامي يهذب رؤية بارت إلى الجسد في وصفه له في كتاب لذة النص، ويضيف إليه بعداً تفاعلياً بينه وبين القارئ، فهو يقرأ القارئ ويعيد صياغته حتى لا يستهلكه ذلك القارئ. فإذا كان بارت قد جعل فعل المواجهة بين النص ومؤلفه علاقة سافرة يمكن أن تصل حد الوقاحة في مثل قوله: «النص هو (أو يجب أن يكون) ذلك الشخص الوقح الذي يعري مؤخرته أمام الأب السياسي»[77]. فإن الغذامي جعل النص يواجهنا بما هو كامن فيه، كقولة (وامعتصماه) ألقتها المرأة العربية/ المؤلفة وانتهى دورها الصياغي ليفعل النص (وامعتصماه) فعله النفسي في القارئ/ المعتصم، وبذلك تكون عملية التأثير النفسي والجمالي محكومة بنص يقرؤنا كما نقرؤه.

وتضافراً مع فكرة جسدية النص يسوق الغذامي نص الحاتمي عن جسدية النص[78] التي أشار إليها بارت من قبل عن البحاثة العرب، ليتخذها الغذامي - في إحالة على فهم عربي - سبيلاً لإبراز وتأكيد سبق الحاتمي لبارت في فهم طبيعة بنية الجسد الذي هو كخلق الإنسان في اتصال أعضائه ببعض متى انفصل منه عضو وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفّي معالم جماله. ويبين الغذامي عن مفهوم البنية في نص الحاتمي ويحيلها من بنية فسيولوجية إلى بنية

لغوية في جيولوجية النص، حين يقول: «ويجب ألا تغفل عن كلمات ترددت في مقولة الحاتمي وهي ذات أبعاد اصطلاحية مهمة مثل: التركيب/ والجسم/ والأعضاء/ والحسن/ والجمال/ والاتصال. ويقابل ذلك/ الانفصال والعاهة والبينونة. مما يعني أن الحاتمي يفكر بالنص على أنه (بنية) حية تتكون من عناصر مختلفة كالنسيب والمدح والذم، ولكن الاختلاف هذا يؤول إلى (ائتلاف) - حسب تعبير شيخنا عبد القاهر الجرجاني - وهذا التبادل الحي ما بين الاختلاف والائتلاف يفضي إلى التركيب لكي يكون النص الجسد، وذلك لأن العناصر تلك هي في جوهرها أعضاء مختلفة لجسد واحد»[79].

ولا يغادر المفهوم البنيوي للنص - وفق رؤية الغذامي السابقة - حتى يحدثنا عما يسميه بالصوتيم (تعريب للمصطلح العربي مورفيم) «وهو أصغر وحدة صوتية؛ إذا تغيرت تغيرت معها الكلمة التي تضمنتها»[80].

ويجعل الغذامي الصوتيم أصغر بنية لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها داخل بنية النص الكبرى ويربط بينها، بوصفها بنية في جسد النص الحي، وبين المضغة في حديث للرسول صلى الله عليه وسلم حين يقول: «وكما أن الجسد الإنساني يتكون من أعضاء متفاوتة القيمة، وفيها ما هو أساسي وذو وظيفة مصيرية، ومنها ما هو أقل أهمية وإن كان ذا وظيفة متميزة، فإن في النص أيضاً أعضاء ذات قيم متفاوتة في أهميتها وحساسية وجودها (وكما أن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله ألا وهي القلب) - كما ورد في الحديث الشريف فإننا نجد في النص مضغة تشابه مضغة القلب في الجسد وهو ما تسميه بالصوتيم. وهو نواة النص ودلالته الأساسية وتتكون من (بنية) صغرى، وأقول صغرى تمييزاً لها عن البنية الكلية التي هي النص

بمجمله، وهذه المضغة/ البنية = (الصوتيم)؛ هي ما يقوم عليه النص إنشاءً ودلالة»[81].

ويتخذ د. الغذامي من الصوتيم - بوصفه بنية دالة في النص - أساساً لتحليله بما يكون جسديته/ نصوصيته، وتكون كل بنيات النص الصغرى الأخرى عوناً لها، إذ «ينشأ النص عن هذه البني ويتولد منها أو ربما يفضي إليها ويتجه نحوها. وتكون الأعضاء الأخرى في النص مماثلة لأعضاء الإنسان ما خلا القلب فهي مهمة وأساسية، ولكنها لا تبلغ أهمية (القلب) تلك المضغة التي تقرر صلاح الجسد أو فساده»[82].

ويضيف الغذامي إلى رؤيتنا بوصفنا محللين واعين مثله أنه «قد يحدث أحياناً أن نجد أكثر من صوتيم في نص واحد. وهذا ليس غريباً إذا ما قسنا ذلك على مثالنا الأصلي وهو الجسد، حيث نجد (المخ) بإزاء (القلب)، وكلاهما على درجة كبيرة من الأهمية، مما يجعلهما صوتيمين، ولقد يحدث هذا في النص أيضاً»[83].

ويسعى الغذامي إلى تحليل نصي وفق مفهوم الصوتيم لبيتين لأبي الحصين المري يفخر فيهما بأنه يصوغ قوافيه غير إنسية فيها من الإبهار ما يجعل السامعين مندهشين أمام ما ليس له مثيل في دنيا القوافي فيقولون: من قالها ؟!

وقافيةٍ غيرِ إنسيَّةٍ قرضتُ من الشعر أمثالها

شرودٍ تلمَّع في الخافقين إذا أُنشدتْ قيل من قالها

ويقوم الغذامي وفق منهج تفكيكي (تشريحي كما يسميه) بتفكيك النص بحثاً عن صوتيمه؛ غير مغفل لعلامية (سميولوجية) اللغة[84]؛ ليكتشف بعد تحليل البيت أن صوتيم النص (البيتين) يكمن في أداة الشرط (إذا) هي «المضغة التي يعتمد عليها النص؛ أي هي الصوتيم لأن

البناء الافتراضي يقوم عليها. ولو ألغيناها لأزحنا الوظيفة الشرطية التي تجمع ما بين العدم والوجود، ما بين الخيال والواقع، إلاّ إذا تحقق للنص خياليته من ناحية، لأن هذه العلامة تعني أن تلك القافية الشرود قابلة لأن تنشد، ولكنها مع ذلك تظل شروداً تلمع في الخافقين وتظل غير إنسية لأنها غير منسوبة إلى أحد من الناس وفاعل الإنشاد مجهول، وحدث الإنشاد لم يقع إلا على مستوى الخيال الإنشائي»[85].

هذا هو مفهوم الغذامي للنص رؤية وأداة في إيجاز، وتلك منهجيته في تحليل النص والتي يسميها نصوصية ويعلن عنها بعد تحليل هذين البيتين (النص) بقوله: «ولذا أسمي منهجي بالنصوصية أو بالنقد الألسني وأسمي الإجراء بالتشريحية (التفكيكية)[86]، لأن ما نفعله إجرائياً هو ممارسة التشريح فعلياً من أجل الوصول إلى سبر تركيبات النص وأبنيته الداخلية»[87].

وبعد أن يطمئن الغذامي أن النص قد حقق نصوصيته أدبياً وجمالياً بما يهيؤه أمام القارئ نصاً واعياً بمقدرات نصوصيته جمالياً ونفسياً وفق مناهج تحليله؛ نراه على مستوى التنظير والتطبيق يدخل بالنص السابق تنظيراً وتطبيقاً إلى عرض فكرته عن التناص الذي تهيأ له النص بعد أن تحققت نصيته.

ووفقاً لما سبق يقول معرضاً بفكرة النص المغلق عن سياقه، ممهداً لحديث أشمل عن التناصية أو ما أسماه (تداخل النصوص): «ولئن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائناً حياً ومركباً هو لب الفكرة فيما قلناه ونقوله عن نصوصية النص، فإن هذه الجسدية لا تقوم على (عزل) النص عن سياقاته الأدبية والذهنية، ذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ. إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث

أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه. ومن طبع النص الأدبي أن يكون مخصباً ومنتجاً تماماً مثل كل كائن حي مثل الإنسان والشجرة»[88].

ولا يخفى ما بين حديث الغذامي الناقد من تناص مع كلام بارت عن الجسد الحيواني، ولكن الغذامي يهذب كلامه وفق مفهوم عربي تأثر به بارت نفسه وهو يتحدث من قبل عن مفهوم الجسد عند الباحثين العرب، ولعله كان يعني الحاتمي كما ألمحت من قبل.

ومما يضيفه الغذامي في هذا السياق مقابلةً بالنص الولود أن ثمة نصوصاً عقيمة لأسباب طبعية ترد إلى نقص في عناصر الإنتاج أو مناعية كموانع للإنتاج والإخصاب، وفي مقابل النص العقيم هناك قارئ عقيم عاجز بما لا يمتلكه مما هو مطلوب منه علمياً وثقافياً أمام مرامي النص وشفراته، وليس له من حيلة أنئذ إلا باتهام النص بالعقم[89]، وهذا النوع من القراء غير مهيأ أن يكشف عن مرامي التناص لأنه عاجز أمام النص.

ويبين الغذامي عن دور التناص في منهجية قراءته على المستوى الذاتي بوصف النص بنية مفتوحة مؤهلة للتداخل في علاقة تناص بقوله: «وقد كان لي من قبل وقفات عن تداخل النصوص في علاقات النص مع ما قبله من نصوص، على أساس أن مفهوم تداخل النصوص هو من المفهومات الأساسية في قراءة الأدب وتحليله، بما يعني أنني أتعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل وهذا يغاير ويناهض فكرة البنية المغلقة (الآنية)»[90].

بعد أن درس الغذامي وحلل بيتي الحصين السابقين نصياً وفق صوتيمهما، أخذ يطبق فكرته (السابقة) حول التناص بفحص قدرة البيتين على الدخول في علاقة تناص مع نصوص أتت بعدهما، ويشير إلى أن

بيتي الحصين يتكئان على تقليد عربي عريق حول علاقة الشعر بالجن[91]، وأن لكل شاعر شيطاناً يهيجه وبهذا يمكن أن يتداخل بيتا الحصين مع مثل قول أبي النجم العجلي:

إنـي وكـل شـاعـر مـن الـبـشـر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

لقد «وقف الحصين وقوفاً تخييلياً عند أسطورة شيطان الشعر، ولم يرد لشعره أن يكون من ذلك المصدر ولكن أراد له مجد التفوق والتسامي فوق البشر وتخيل قافية شروداً لم تتفوه بها الشفاه ولم تكن بعد، وراح يشبه شعره بذلك الذي لم يكن بعدُ. أما العجلي فإنه يأخذ بتلك الدلالة ولا يكتفي بمجرد التماثل القائم فيها ولكنه يجعلها مصدراً لقوته فجعل الشيطانية بديلاً عن مجرد عدم الإنسية، وجعل هذا الشيطان ذكراً بديلاً عن القافية الأنثى، فجاء الاختلاف على هذه الشاكلة ما بين الأنوثة والذكورة حيث قال الحصين «وقافية غير إنسية»، فيعارضه العجلي متداخلا معه ومختلفاً عنه: «شيطانه أنثى وشيطاني ذكر»[92].

وينشط الغذامي بوصفه محللاً تناصياً ذاكرته المثقفة الواعية اللاقطة، ليكتشف تناص من جاءوا بعد الحصين من الشعراء مع مفاهيمه عن القوافي الشوارد، فإذا «الشرود الواحدة لدى الحصين تتحول إلى (شوارد من الأحفاد) لدى المتنبي، وحينها يرتاح الشاعر وينام لأنه حقق مراماً شعرياً عريقاً.

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

وهكذا تتحول (شرود) الحصين إلى (شوارد) المتنبي ولكن دون أن يلامسها القيد أو يمسك بتلابيبها ممسك؛ إذ يظل الخلق يسهرون ويختصمون جراها، وهم لن يتفقوا أبداً، لأن الاتفاق يحول الشوارد إلى مقيدات»[93].

وتظل ذاكرة الغذامي الواعية تكتشف أن شوارد الشعر الشيطانية وفق سياقها القديم لم تمت بموت العجلي والمتنبي ولكنها تحيا مع تناص جديد لم يمت مع الزمن وليكن الشاعر السوري المعاصر نذير العظمة واحداً من هؤلاء الأحفاد يتناص معهم، وحفادة العظمة مع هؤلاء تتجلى في قوله:

بينما ألجمه لجماً على باب عنيزه
خلت شيطاني لهيباً لكزته الريح لكزه
في دمي في خافقي في جسدي ينشر أزه
كلما دافعته يقفز في وجهي قفزه
انتفض فالجمر ما زال غضاً في قلب عزه

«هذا مقطع افتتاحي من قصيدة ضافية لنذير العظمة هي قصيدة «عنيزة والحلم» فيها نكتشف أن شيطان الشعر لم يمت في عصر التكنولوجيا ولم يزل هذا الشيطان قوياً وشرساً ينهزم أمامه الشاعر وتنهار قدرته على المقاومة فيستسلم»[94].

ويشير الغذامي إلى أن ظاهرة التناص تشكل ملمحاً مهماً في ذاكرة الثقافة العربية ممثلة في إنسانها منذ زمن بعيد، ويربط الغذامي في وعي بين هذه الظاهرة وأخرى قديمة في الفكر العربي تبدت في إنتاجه الشعري ويعني بها (الاستطراد) كما هو شائع في مؤلفات عربية لأعلام عربية مثل الجاحظ، وعن هذا كله يقول الغذامي: «إن ظاهرة (تداخل النصوص) هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوامل الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجةً ومتداخلةً في تشابك عجيب ومذهل، وإن وقفة سريعة على طبيعة التأليفات العربية تثبت ذلك... ومثلما يحدث ذلك في المؤلفات فإنه يحدث أيضاً في القصائد، وكلنا نعرف تنويعات القصيدة

العربية وتشكيلاتها المتنوعة ظاهرياً والمتداخلة نصوصياً. ولقد شاع تسمية ذلك بالاستطراد وهذا ما توصف به مؤلفات الجاحظ وغيره من الأسلاف. ولكن الحق هو أن ذلك تداخل نصوصي له ما يبرره وما يستدعيه من النصوص نفسها، وكلها نصوص أدبية أو علمية يعود بعضها إلى بعض ويفضي إليه، والحضور الذهني المشترك ما بين إشارات النص وذهن الكاتب هو الذي يقيم تلك العلاقات والتداعيات»[95].

* * *

وإذ كان الغذامي يجعل مرجعيته في كتابه «ثقافة الأسئلة» حول ما يخص (التناص) عربية، فإنه في كتابه الأسبق «الخطيئة والتكفير» يتكئ أكثر – إلى جانب المرجعية العربية – على المرجعية الغربية مستفيداً من أعلام مثل بارت ودريدا وشولز، محاوراً ومحللاً بالمستنير من رؤاهم نصوصاً عربية على مستوى النظرية والتطبيق. فهو مثلاً يتكئ على نظرية (التكرارية) في الفكر التفكيكي عند دريدا ويربطها بفكرة الأثر «وهو التشكيل الناتج عن (الكتابة)، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي الحقيقة الأولى»[96].

ويوحد الغذامي العلاقة بين الأثر و(التكرارية) التي قال بها دريدا ليؤكد بها فكرة دريدا عن التكرارية التي تلغي الحدود بين النصوص ومن ثم تمهد الطريق لتداخلها، والأهم أن الغذامي يربط ذلك كله بتحولات النص وفق التناص من سياق إلى سياق آخر متغاير زمناً وبذلك تصنع لنفسها ما لا حصر له من تحولات سياقية، وهذا في رأيي جانب مهم لتحقيق التناص لشعرية النص لأن السياقات الجديدة قد تختزل أو تضيف أو تهدم وتفكك وتعيد إنتاج السياقات القديمة، بل قد تحول خطابها من ديني إلى سياسي، أو الجاد إلى ساخر... وهكذا.

وهذا كله قد يوقفنا عنده فنستجليه من قول الغذامي: «ومع فكرة (الأثر) نجد نظرية التكرارية التي بها يلغي دريدا وجود حدود بين نص وآخر وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص)، لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر. فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بذلك كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب وهذا يمكن أن يحدث بشكل مطلق في أي زمان وأي مكان. والمادة المقتطعة تنفصل من سياقها لتقيم ما لا حصر لـه من السياقات الجديدة التي لا تحدها حدود، ولذا فإن السياق دائم التحرك، وينتج عن هذا أن أي نص هو خلاصة ما لا يحصى من نصوص قبله»[97].

وفي سبيل قراءة منضبطة واعية لمصطلح التناص اهتم الغذامي في كثير من مواضع كتاباته عن المصطلح بالحديث عن السياقات المتنقلة التي تتعايش فيها النصوص المتناصة وكذلك بالحديث عن الشفرة ,وكذلك ما أسماه من قبل بتشريح النص. وجعل كل هذا عدته وسلاحه الذي يفحص به مقولات النقاد الغربيين حول المصطلحات النقدية. هو يستفيد من بارت؛ نعم، ولكن لا يأخذ كلامه على علاته لأن الغذامي مثلا يرفض فروق بارت التي تصل إلى حد التعسف والتكلف أحياناً بين كلٍّ من العمل والنص، لينتهي الغذامي إلى أن «هذه فروق لا تترك للنقد الحديث مجالاً حراً في مرحلة ما بعد البنيوية، على الرغم من انطلاق هذا النقد من مبدأ التركيز على النص ولكنه انحرف بعيداً عن النص حينما عزله عن سياقه، ولم يكترث بالدور الذي تلعبه شفرة النص في تأسيس شاعريته، وهو دور ترتكز عليه وظيفة اللغة الأدبية في تميزها واختلافها عما سواها، ولذلك عجز النقد الحديث عن أن يقدم أي إنجاز اصطلاحي متطور كتلك الإنجازات الفذة التي قدمتها مدارس النقد الألسني حول مفهومات

(الصوتيم) والعلاقات واعتباطية الإشارة كبديل للكلمة، ثم مفهوم الأثر إلى جانب نظريات الشاعرية (ومعها السياق والشفرة) والتكرارية والاختلاف، وأخيراً (نظرية النصوص) التي نقلت النقد الأدبي من حال المعلق الأدبي على العمل، إلى حال النظرية كجنس معرفي متميز»[98].

* * *

وتبقى فكرة وعي الأديب المتناص أو (لاوعيه) وهو يستدعي إلى نصه نصوصاً أخر هاجساً من هواجس النقد الحداثي في نقدنا العربي كما كانت عند الغرب، ليس سايكولوجياً فقط ولكن فنياً أيضاً، خاصة إذا عرفنا أن «تداخل النصوص يتم بين نص واحد من جهة ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى، فالعلاقة ليست بين واحد وواحد (أي 1 + 1)، ولكنها بين واحد وآلاف بل ملايين (لو أمكن ذلك للذاكرة البشرية) ومعنى هذا أن كل إشارة في النص تستطيع أن تتوجه إلى نص أو نصوص أخرى غير ما قد تتوجه إليه زميلاتها في نفس النص وذلك حسب قدرة كل واحدة منهن على الحركة»[99].

وقضية الوعي واللاوعي في التناص، مطروحة إلى حد كبير في تراثنا في باب السرقات تحت ما يسمى «بالموارد»[100]. وقد اتكأ الغذامي على هذه القضية وهو يناقش مفهوم مقولة بارت «إنني أقرأ لأني نسيت» حيث إن النص يثير فينا ويذكرنا بما نسيناه، ويمثل الغذامي لهذا بالمتنبي حين يقول بالمثال الدال: «إنني أكتب لأنني نسيت وهذا مفهوم لمسه المتنبي عندما واجهته تهمة السرقة في شعره فرد بكلمته المشهورة (ذاك من وقع الحافر على الحافر في الصحراء) وهو بذلك قد انطلق من مبدأ (جماعية النص)، فما فعله المتنبي هو أنه نسي فكتب. وكان النقاد الأوائل يدركون هذا وقد جاء عنهم قولهم فيما يبدو أنه سرقة معانٍ (توارد خواطر) وهو اتفاق فعلين من شخصين لم يع أحدهما بالآخر أي أن الوعي

بالآخر مطموس في الذهن وتمت الكتابة لهذا السبب، ولو وعى اللاحق بالسابق وتذكره لم يكتب عندئذ»[101].

وليس وعي اللاحق بالسابق - فيما يخص جانب الوعي وحدوده - يقف بالمتناص وفق هذا المفهوم عن الكتابة، لأن كثيراً من النصوص وخاصة في مجال المعارضات الشعرية والتناص مع القرآن الكريم والسنة الشريفة يتم بوعي وسنناقش هذا مع تطبيقات الغذامي بعد قليل.

في رؤية منهجية للخزامي لمصطلح التناص الذي يفضل تسميته (بالنصوص المتداخلة) ترجمة للمصطلح الغربي (Intertextuality) يشير عن قناعة إلى أن هذا مصطلح سيميولوجي (وتشريحي) أو تفكيكي، والأهم أنه يسوق تعريف شولز له، والذي يؤكد به رؤيتين: إحداهما منهجية تتعلق بأن التناص مصطلح سيميولوجي (كما أنه في رؤية الغذامي علاوة على ذلك تشريحي)، والأخرى أن التناص يتم بوعي وبغير وعي وفي هذا يقول شولز: «النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل بارت وجينيت وكريستيفا وريفاتير. وهو اصطلاح يحمل معان وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر. والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة. والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص. لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يع»[102].

وبهاتين الرؤيتين؛ المنهجية فيما يتعلق بتحليل النصوص المتداخلة وفق رؤية سيميولوجية تفكيكية، والسايكولوجية الفنية حول وعي المتناص وتداخل نصوصه مع غيره أو لاوعيه، يستشرف الغذامي آفاق التطبيق المنهجي على نصوص متداخلة بدون وعي وأخر بوعي من

المتناص، منوعاً على مستوى الشكل والمضمون بين نصوص قديمة كما رأينا ونصوص حديثة ومعاصرة كما سنرى.

من النصوص المتداخلة بغير وعي في رؤية الغذامي نص قصيدة للشاعر غازي القصيبي «أغنية في ليل استوائي» تتداخل وتستدعي بدون وعي قصيدة للأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شبهاً لفتاته، في مقابل وصف القصيبي لفتاته (باللؤلؤة السمراء).

ويتدخل وعي الغذامي الناقد في لا وعي القصيبي الشاعر؛ ليكتشف وعيه المثقف بعد أن يقابل في جدول بين مقاطع من القصيدتين ما «يمثل أمامنا بجلاء في قصيدة الأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شبهاً لفتاته، وهي درة أخرجها غواص دارين البلدة القديمة في البحرين، وهذا يربط قصيدة الأعشى ربطاً مباشراً بالأسطورة الشعبية البحرينية عن اللؤلؤة السوداء كما يربطها بقصيدة القصيبي وهذا هو الذي يعنينا هنا ولسوف أضع جدولاً متقابلاً بين القصيدتين لتتبين منه علاقات المداخلة النصوصية بين الشاعرين، ومن ثم نستكشف وجوه المفارقة»[103]. وسيكتفي الباحث بإيراد مقطع واحد من كلا القصيدتين ليستبين سبيل التناص بينهما، وبما يدلل على رؤى الغذامي فيهما.

الأعشى[104]

كـأنـهـا درةٌ زهـراءُ أخـرجَـهـا

غـواصُ داريـنَ يـخشى دونـهـا الـغـرقـا

حرصـا عليـها لـو أن النفس طاوعـها

منـه الـضـميـرُ لـبالَـي الـيـمُّ والـغـرقـا

فــي حــومِ لجُــةِ آذيٌّ لــه حــدبٌ

من رامها فارقته النفس فاعْتُلِقَا

القصيبي[105]

أيــا لــؤلــؤتــي الــســمــراء

شــراعــي المــوعــد الخــطــر

وبــحــري الجــمــر والــشــرر

وأيــامــي مــعــانــاة عــلــى الــشــطــآن

والخــلــجــان والإنــســان والأوزان تــنــتــشــر

غــــــــــــــــــــدا...

تــنــادي زورقـــي الجـــزر

ويشير الغذامي – قبل عقد المقارنات – «بشدة إلى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة (احتذاء) ولا هي علاقة مجاراة أو استيحاء. وربما قلنا (وقد نجزم) بأن القصيبي لا يعيي تجربة الأعشى أو يتمثلها، وهو يكتب قصيدته، وبكل تأكيد فإن نص الأعشى غائب عن إدراك القصيبي وهذا ما منح الأخير قدرة شعرية حرة على تمثل حالته الإبداعية، ومن ثم تمكّن من تصوير مسألته العاطفية تصويراً خياليا إبداعياً. وليست العلاقة بينهما إلا مداخلة نصوصية (Intertextuality) حسب مفهومها الاصطلاحي السيميولوجي والتشريحي»[106]. ثم يتبع الغذامي كلامه هذا بنص شولز الذي سبقت الإشارة إليه عاليه ليدعم به قضية لا وعي الشاعر أحياناً في تداخل نصوصه مع غيره.

ويؤكد الغذامي بين يدي تحليله الواعي للقصيدتين وفق التناص

على تميز جانب اللاوعي الذي يمثل خفاءً يمنح الشاعر من خلال اللاوعي الجمعي - كما يمنح في الوقت نفسه وعي المؤول الناقد - القدرة على تمثل حالته الشعرية في خصوصيتها حتى وهي تتداخل مع غيرها، وهو فهم يتوافق مع فلسفة فكرة التناص، وأعني بها المحافظة على الخصوصية التي لا تجعل المتناص كالببغاء.

يقول الغذامي عن نص القصيبي في تداخله مع نص الأعشى: «ليست المسألة عملية واعية، ولا هي احتذاء ومجاراة وإنما هي أعمق من ذلك وأبلغ بما أنها فعل حتمي ذو طبيعة تلقائية لاشعورية، وفعل نصوصي وليست فعلاً بشرياً، أي أن الكاتب ليس في حالة حضور وتقرير، بل الحضور والفعل هو للنص وحده مع النصوص الأخرى السابقة عليه»(107).

وعن نص القصيبي في تداخله مع الأعشى يشير تحليل الغذامي إلى عملية البناء والهدم التي يمارسها نص القصيبي في دلالته وفق المفهوم التفكيكي - فيما أحسب -، «ونص القصيبي في هذه التمددات (الدلالية) يهشم دلالة الأعشى فيوسعها بعد أن تتحول موادها إلى نواة دلالية متولدة ومتحولة من داخل النص لتشبك الشعر بالأسطورة والواقع بالخيال والمجرد بالحسي فتحدث توتراً شعرياً مكتظاً بالدلالات، ومن هنا فإنه يحتوي نص الأعشى وينبسط من فوقه ليشمل ما هو أوسع منه مثلما تحررت اللؤلوة من قيود الدلالة المحصورة بالدرة التي هي بعض اللؤلؤ وجزء منه، فصارت درة الأعشى لؤلؤة القصيبي»(108).

* * *

وأما عن التناص الذي يتم بوعي فيمكن أن نتلمسه مع تحليل الغذامي التناصي لتداخل قصيدة الشاعر حمزة شحاتة «غادة بولاق» مع قصيدة الشريف الرضي «يا ظبية البان»، والتي يقدم الغذامي بين يدي

تحليلهما تناصياً بتعليق شولز عن المنهجية (السيميولوجية والتشريحية) وعن وعي الكاتب أو لا وعيه ،وكأنه أصبح متكأ أميناً للغذامي حول منهجية التحليل وصحة سلامة الرؤى.

ويقدم الغذامي بوعي وحس الناقد الحريص على وعي المتلقي – بين يدي التحليل – لقضايا مهمة، وهو المدرك أن قصيدة شحاتة معارضة تتم بطريقة يلعب فيها الوعي دوراً مهما مع قصيدة الشريف الرضي، ويؤكد الغذامي أن «تداخل النصوص لا يعني بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة ، وأنه أصبح آلة لتفريخ النصوص إن هذا هو أبعد صور الحقيقة عن الإبداع. والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق. فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث إنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق. والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع»[109].

ويفحص الغذامي بحذر وطموح دواعي التداخل بين القصيدتين ليكون مدخله سيميولوجياً يبحث عن إشارة/ علامة تهدي محفوظه إلى تلمس دواعي التداخل، هل هو الإحساس بقدرة المحفوظ؟ أم بإيقاع الوزن والقوافي؟ وحول هذا يقول الغذامي: «يكفي أن نقرأ البيت الأول من قصيدة حمزة شحاتة (غادة بولاق)[110]:

ألهمتِ والحبُّ وحياً يومَ لُقياكِ　　　رسالةَ الحسنِ فاضتْ من محياكِ

حتى يبدأ في مخامرتنا حس غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل. حتى إذا مضينا نقرأ في القصيدة ونتلقى قوافيها واحدة بعد أخرى: عيناك/ رياك/ يرعاك/ الزاكي/ الحاكي أخذ هذا الإحساس يتضاعف ويتراقص في أعماقنا مستجيباً لرشاقة الوزن (البسيط) ونغمة القول الحجازي الرقيق، وجلب معه صوراً شعرية يجلب بعضها بعضاً. ويبدأ

شريط الذكريات ينساب في الذهن عارضاً ما عنده علينا. ونحن نحاول استكشاف الأمر»[111].

وأخيراً يقع الغذامي على ضالته السيميولوجية وهي القوافي؛ «ولا نجد عوناً كعون القوافي على جلب الماضي وإنعاشه فينا وهي التي ستكشف لنا أخيراً (مداخل هذه القصيدة: فهي مقفاة بكلمات تنتهي بروي الكاف المجرورة وعلى وزن (فعلن) والبيت على وزن البسيط، وهي غزل فيه هيام وتوله بالمعشوق. هذا كله موروث متمكن في النفس - وسواء قال الشاعر أو لم يقل - فهي مداخلة تامة مع قصيدة الشريف الرضي:

يا ظبية البان ترعى في خمائله   ليهنك اليوم أن القلب مرعاك»[112]

ولا يترك الغذامي إحساسه وحده - وإن كان مهماً مع محفوظه للشريف - ليهديه إلى اكتشاف التداخل، وإنما يستعين بالناقد الأمريكي التفكيكي بلوم صاحب نظرية (قلق التأثير) الذي ربط كثير من المنظرين لقضية التناص بينها وبينه[113]، مستهدياً بلوحة التلقي عنده لإثبات التداخل بين قصيدتي شحاتة والشريف وهي ذات وجوه ستة مهمة[114]، تتلاقى حول تتبع فني ونفسي لإجراءات عملية التناص.

ثم يقف الغذامي أمام القصيدتين ثلاث وقفات منفصلة؛ الأولى مع جملة النداء، والثانية مع تداخل القوافي، والثالثة مع علاقة التشريح بين القصيدتين، ومع كل وقفة يضيف الغذامي إلى قضية التناص رؤى مثمرة في إنتاج دلالة النصين.

فمع الوقفة الأولى، يرصد الغذامي في تحليل بنائي أسلوبي يحصي جمل النداء (وعددها ست وعشرون جملة)، يستدعي ثماني عشرة منها تركيباً تاماً (وفق المنادى المضاف مثل: يا ظبية البان) تركيب الشريف،

في مقابل انفتاح للطاقة الإشارية لها عند شحاتة، ويحصرها الغذامي في مجالين، أحدهما عاطفي لحجازي مغترب والآخر نموذجي ويعني به «أن ظبية تحمل صورة من صور نموذج شحاتة النفسي... وذلك أن فيها من صفات حواء ما قبل التفاحة. ولكن ظبية أيضاً اسم لامرأة تخرج قبل الدجال، تنذر المسلمين...، فكأنها حواء تشير إلى التفاحة حيث الخطر والسقوط، أو النجاة بالعزوف»(115).

وعلى هذا النحو يحلل الغذامي جملة النداء بما يثبت أن استدعاءات جمل النداء الست والعشرين لم تأت غفلاً من إيحاءاتها الروحانية والدينية، لينتهي الغذامي إلى نتيجة لإحصاءاته؛ تسهم أسلوبياً وتفكيكياً في إنتاج شعرية النص وفق هذه الوقفة، مفادها قوله: «هذا تمدد تشريحي لجملة الشريف يقترفه الشاعر الجديد، مقدماً بذلك تفسيره لنص سابق تداخل مباشرة مع نصه، واستفاد الشاعر من طاقة الجملة الأولى عند الشريف، ومن قدرتها على الانفتاح والانشراح، مما ولد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة، لأن جمل النداء الست والعشرين الواردة عند شحاتة، كانت هي عمود بناء القصيدة والدافع فيها نحو الانفتاح المطلق. وهذه قمة التلاقي الشعري والتداخل النصي»(116).

ويلعب تداخل القوافي دوراً لا يقل أهمية عن جملة النداء وفق تحليل سيميولوجي/ أسلوبي عند الغذامي لإثبات التداخل بطريقة علمية منضبطة وفق الإحصاء الاسلوبي والإشارة السيميولوجية، ذلك إذا عددنا مع الغذامي: «أن أقوى الإشارات وأقدرهن على المداخلة هي إشارات القوافي. ذلك لأن قوافي الشعر العربي محكمة البناء الصوتي، وأن للروي سلطاناً بالغاً في اختيار الكلمة. وإذا تضافر صوت الروي مع الوزن في تركيب القافية صوتاً وإيقاعاً فإن فرص المداخلة عندئذ ستكون عالية جداً. وهذا ما حدث بين الشريف الرضي وحمزة شحاتة، حيث اختار شحاتة

أربعة عشر قافية من بين ثماني عشرة قافية من الشريف الرضي، والمداخلة هنا لا تقتصر على قصيدة الرضي بل تتعداها إلى كل قصيدة كافية الروي، وينتهي بيتها بقافية على وزن عولن مثل (فاكِ) أو مفعولن مثل (نعماكِ). وهذا يدخل إلينا قصيدة ابن زيدون:

ما للمُدام تديرها عيناكِ فيميل في سكر الصبا عطفاكِ

وقصيدة أحمد شوقي في زحلة:

شيعت أحلامي بقلب باكِ ولمحت من طرق الملاح شباكي

وغيرهما مما يدخل في هذه الدائرة من شعر تستطيع قصيدة (غادة بولاق) استحضاره في ذهن القارئ لها»(117).

ويقدم الغذامي جدولاً إحصائياً بالقوافي التي تماثلت فيها قصيدة شحاتة مع القصائد الثلاث للشريف وابن زيدون وشوقي، ومن خلال فحصه الجدولي يتبين له كثرة توافق قوافي شحاتة مع الشريف الرضي، إذ بلغت عند شحاتة أربع عشرة من أصل ثماني عشرة عند الشريف .وهذه دلالة قوية جداً على حضور قصيدة الشريف الرضي في ذهن شحاتة، وعلى تداخلها مع الشاعر في إبداعه لقصيدته، «ويعزز ذلك توافقهما بالوزن (البسيط) وفق الجنس الشعري (الغزل العفيف) وفي نغمة الإيقاع الرقيق...»(118).

بينما يقل هذا التوافق مع قصيدتي ابن زيدون وشوقي إلى حد يضعف حضور القصيدة إلى ذهن شحاتة، ولا شك أن الإحصاء الأسلوبي هنا من الغذامي جاء دالاً ومدللاً على أن القوافي بوصفها إشارة سيميولوجية كانت صادقة على المستوى الفني والنفسي معاً لإثبات تداخل قصيدة شحاتة مع الشريف الرضي، وينتهي الغذامي إلى أن شحاتة

ينتقل من موقف (الاختيار) إلى موقف (التنافس) في سداسية بلوم السالفة[119].

ومع علاقة التشريح بين القصيدتين؛ يكتب الغذامي وهو يفككهما على دفتر التناص هوامش مهمة، لعل من أهمها أنه في علاقة التعالق النصي/ التناص؛ لا يكون النص الحاضر (نص شحاتة مثلاً) عالة على الغائب (نص الشريف مثلاً)، وإنما قد يضيف الحاضر إلى الغائب أضعافاً، «ذلك لأن القصيدة (المتأخرة) تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها. وهذه هي العلاقة التشريحية التي تنبثق من المداخلة بين النصوص. إننا نستكشف قصيدة الشريف الرضي من خلال قراءتنا لقصيدة شحاتة. فشحاتة إذاً سبب في استحضار الشريف الرضي، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها لأنها تهب قصيدة (يا ظبية البان) حياة جديدة يبعثها من النسيان. وغير ذلك هناك إضافات عملية عليها. فهي امتداد لها وتطور لإشاراتها. وبذا تقوم بين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة وبناءة. فإحداهما تقوم كخلفية للأخرى، وهذه تقوم كأمامية لتلك، فيتداخلان في ذهن القارئ تداخلاً يوحد بينهما، ويجلب معه قصائد أخر مثل ما حدث لنا في اجتلاب قصيدتي ابن زيدون وشوقي»[120].

ومن الأدلة الملموسة تناصياً ونصياً على اختلاف الرؤى وفق المفهوم التفكيكي بين الشريف وشحاتة «أن الشريف دخل إلى قصيدته مباشرة في نداء ظبية، مؤسساً بذلك علاقة مباشرة بينه وبينها. لكن شحاتة لا يشعر بوجاهة هذا النهج، وهو يؤثر الدخول في حلم شاعري سابح يؤسس فيه فضاءً نفسياً وجمالياً لقصيدته ولمحبوبته. فيضع لذلك مقطعاً طويلاً من عشرة أبيات، قبل أن يبدأ في مناداة صاحبته»[121].

* * *

أحسب أن هذه لمحات سريعة حاولنا فيها اكتشاف رؤى د. الغذامي

عن مفهوم التناص أو كما يسميه (النصوص المتداخلة)، وذلك على مستوى النظرية والتطبيق، ولا نزعم أننا ناقشنا رؤاه جميعها على هذا المستوى ولكننا اكتفينا بالأمثلة الدالة حول رؤى واحد من أهم نقاد الحداثة العرب الذين كان لهم إسهامهم في إثراء المصطلح النقدي عامة، ليس التناص وحده، غير مغفل لدور التراث المستنير.

ثانياً: قراءة في رؤى محمد عبدالمطلب

قدم د. محمد عبد المطلب دراسات ورؤى مهمة مبثوثة في كتبه حول مصطلح التناص، كانت عنده جميعاً مشفوعةً بتحليل من يستشعر دائما قيمة المصطلح في تحقيق شعرية النص. والتي بدأ يتلمسها أول الأمر عند واحد من أهم النقاد في التراث والمعاصرة؛ وهو عبدالقاهر الجرجاني من خلال كتابيه المشهورين (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) ثم يواصل د. عبدالمطلب جهوده بتحليل تناصي لنماذج من شعراء الحداثة تكاد تشمل أكثر من اشتهروا منهم، وجاء في كل ما قدم بجهد أسس ذائقةً على مستوى التحليل تكشف هوية التناص رؤية وأداة.

* * *

في بحثه عن (التناص عند عبدالقاهر الجرجاني) يقدم لتعريف المصطلح بحثاً عن جذوره اللغوية، والتشابه الذي أثاره بين الدرسين الغربي والعربي، متكئاً على أعلام الغرب في بداية بحثه يعرِّف جهودهم للقارئ، شارحاً لمفاهيم ومؤديات التناص، ذاكراً بارت وكريستيفا وباري وباختين وأنجينو وتودوروف، وسنعرض لما قدمه مهماً بين يدي بحثه من قضايا ورؤى بعد هضمه وتمثله تناصاً مع أعلام الحداثة الغربيين.

فمما أثاره عبد المطلب مهماً «أن الحضور الأسطوري المكثف في النص الحداثي كان من أكبر الأسباب التي استدعت وجود نظرة تأملية

لإدراك عملية التداخل، حيث رأى (فراي) أن أوروبا الغربية خلال ما يقرب من ألفي عام قد عبرت عن التزاماتها من خلال مجموعة من الأساطير... »[122].

الأساطير إذاً كانت الباعث الأول على اكتشاف التداخل بين النصوص في رؤى عبد المطلب، الذي يطرح في تسلسل منطقي ما أدى به الإحساس بالتداخل إلى ما يمكن أن يثمر حيث البحث عن الإنتاجية التي يحاول أن يتلمس - وفق مفهومه لها - آثاراً لها في تراثنا النقدي، وذلك حين يقول: «فالإنتاجية الشعرية على هذا النحو تمثل عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة، في شكل خفي أحياناً، وجلي أحياناً أخرى، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري يعد تحويراً لما سبقه، ذلك أن المبدع أساساً لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة، وهذا التصور كان له وجود لازم في الدرس النقدي العربي القديم أيضاً»[123].

ووفقاً لهذا الدور التفعيلي للإنتاجية يربط د. عبد المطلب بين استحضار الماضي ودورها في تفعيل عملية الإبداع أيضاً، حيث يكشف هذا الارتداد إما تماثلاً أو اختلافاً أو تناقضاً، وهذا هو في رأيي جوهر ثمرة الإنتاجية كما هو جوهر عملية التناص برمتها بوصف هذا هو الناتج الجمالي/ الدلالي في عملية التناص بناءً أو هدماً كما يرى التفكيكيون.

يمكن أن نتلمس كل هذا في رؤى عبدالمطلب الناصعة حين يقول: «فالارتداد إلى الماضي أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، وهنا قد يحدث تماس - أو بالضرورة سوف يحدث تماس - يؤدي إلى تشكيلات داخلية، قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى التخالف وقد تنصرف إلى التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس، ومن ثم تتجلى به إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب

الشديد، والرفض الكامل، وبينهما درجات من الرضى أحياناً، والسخرية أحياناً، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة (التناص) على نحو من الأنحاء»[124].

وبعد استقراء د. عبدالمطلب لرؤى نقاد الغرب مثل تودوروف وجينيت يخلص إلى قضية مهمة تحدثنا عنها من قبل كثيراً، وهي أن التناص يتم من المتناص بوعي أو بدون وعي، وهما ما يجعلهما عبد المطلب نمطي التناص الأساسيين، حين يقول: «وتكاد تنحصر أشكال التناص على هذا النحو في نمطين أساسيين، أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني مما يجعلنا في مواجهة تداخل كلا تداخل. أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد؛ على معنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير - على نحو من الأنحاء - إلى نص آخر، بل وتكاد تحدده تحديداً كاملاً يصل إلى درجة التنصيص»[125].

ويحاول عبدالمطلب وفق هذه التصورات وغيرها كثير أن يفحص مصداقية رؤاها الحداثية جذوراً عند عبدالقاهر الجرجاني، من خلال كتابي الدلائل والأسرار. فيقع بوعي وإحساس الناقد المستوعب لفكر الجرجاني على نصوص تدخل في صميم وجوهر التناص، يكفي في عجالة يقتضيها منطق بحثنا أن تشير إلى بعضها؛ بما يكشف عن وعي عبد المطلب الناقد الحداثي المعاصر بعبد القاهر الناقد التراثي/ الحداثي القديم.

يقول عبدالقاهر في فصل: (في الاتفاق في الأخذ والسرقة - والاستمداد والاستعانة): «اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخلُ ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على الغرض، والاشتراك في الغرض على العموم أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء، أو وصف فرسه

بالسرعة أو ما جرى هذا المجرى، وأما وجه الدلالة على الغرض. فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له الشجاعة والسخاء مثلاً، وذلك ينقسم أقساماً منها التشبيه بما يوجد هذا الوصف فيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة كالتشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبحر في البأس والجود، وبالبدر في الحسن والبهاء والإنارة والإشراق، ومنها ذكر هيآت تدل على الصفة من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصفة، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح وقلة الفكر»[126].

ويلتقط عبد المطلب من عبدالقاهر فكرة الاتفاق بين الشاعرين تـوارداً ويربطها في حصافة بفكرة التداخل/ التناص، ويحصرها في مستويين، أحدهما يتعلق بإطار المعنى الكلي بالوصف المباشر لممدوح بالشجاعة والسخاء أو لوصف الفرس بالسرعة، وهذا مستوى من التوارد والاتفاق لا مزية فيه لأنه يأتي على العموم، أما المستوى الثاني فهو مجال التميز لأنه كما يقول عبدالمطلب ينتج المعاني الثواني الكامنة تحت سطح المباشرة، حيث تنظم الصياغة وفق ما يبين عن وجه الغرض/ الشبه بطريق غير مباشرة (فنية) لهذا الوصف بطريقة بلاغية كالتشبيه يقوم على المجاز والخيال مباعدة بين الموصوف بالمباشرة شجاعاً إلى الموصوف بلاغة بالأسد... إلخ.

وعن هذا المستوى الثاني يقول عبدالمطلب: «وفي هذا المستوى يتم التعامل مع الأدوات البلاغية، وتوظيفها لإنتاج المعاني الثواني، فالتشبيه – مثلاً – لا يؤدي دوره الأول في نقل مواصفات المشبه به إلى المشبه، بل إنه يجاوز هذه المهمة إلى عملية (المبالغة)، واستخلاص أعمق الدلالات، فالتشبيه بالأسد، وبالبحر، وبالبدر، وبالشمس يعتمد على تغييب الناتج الأول المفاد من معانيها المعجمية، وإحضار الناتج الثاني المفاد من دلالتها الوظيفية»[127].

ويضيف عبد المطلب معتمداً على قراءة واعية لامتداد نص عبدالقاهر السابق، والذي يركز عليه عبدالمطلب قائلاً: «والرؤية الجرجانية لا ترى في المستوى الأول مدخلاً لمقولة (التناص) بالأخذ والاستمداد والاستعانة، فالطبيعة الإدراكية للناقد لا يمكنها وضع النصين على التوازي لملاحظة ما بينهما من تداخل، إذ إنه من الممكن أن يتم ذلك بشكل شمولي في معظم النتاج الفني، أما النقد الذي لا يرتكز على حس فني دقيق، ويختطف الملاحظات من هنا ومن هناك، فإنه يسرع بمقولة (الأخذ) في هذا المستوى جرياً وراء المشاركة المطلقة»(128).

واعتماداً على حس فني دقيق ينقب عبدالمطلب في دلائل الإعجاز ليرصد أشكالاً أخرى من التداخل/ التناص أكثر عمقاً من علاقة التوافق والاستمداد السابقة، ليقع على علاقات أخر تناصية يرصدها عبدالقاهر، ومنها علاقة (الموازنة في المعنى).

يقول عبدالقاهر: «وقد أردت أن أكتب جملة من الشعر الذي أنت ترى الشاعرين فيه قد قالا في معنى واحد، وهو ينقسم قسمين: قسم أنت ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غفلاً وساذجاً، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب، وقسم أنت ترى أحد الشاعرين قد صنع وصور»(129).

وعن القسم الثاني - الذي سنكتفي بمعايشته هنا - يقول عبدالقاهر مكتفياً بالاستشهاد الشعري الدال دون تحليل: «ذكُر ما أنت ترى فيه في كل واحد من البيتين صنعة وتصويراً وأستاذية على الجملة - فمن ذلك وهو من النادر قول لبيد:

واكْذِبِ النفس إذا حدَّثْتَهَا إنَّ صدق النفسِ يزري بالأمَلْ

مع قول نافع بن لقيط:

وإذا صدقتَ النفس لم تترك لها   أملاً ويأملُ ما اشتهى المكذوبُ[130]

وإذا كان عبدالقاهر الناقد القديم قد قدم المثال الدال معتمداً على حسه وذوقه، دون تحليل يكشف عن سر هذه الأستاذية، وهذا التفوق، وكأن هذا الدور ينتظر ناقداً معاصراً يملك الحس نفسه، ويزيد عليه تفعيل دفع المنظور النقدي القديم مع ما يملكه من حس فني سليم خطوات إلى الأمام من التوافق والندية، ليدخل منظومة التناص التي تأتي حكماً فصلاً في قضية الأستاذية التي أثارها عبدالقاهر، وهذا الدور كان قدر د. عبدالمطلب الذي يرصد هذه العلاقة الجديدة من التداخل بقوله: «ويتقدم الجرجاني لرصد أشكال (التداخل) أو (التناص) معتمداً على تحديده للمستويين اللذين عرضهما، وبداية يلحظ وجود إطارين كليين يستوعبان أشكال التناص. الإطار الأول: تتم فيه الغلبة للنص الحاضر على الغائب أو العكس. الإطار الثاني: يتوازى فيه النصان بحيث يظل لكل واحد منهما استقلاليته الفنية برغم وجود (تماس) دلالي أو شكلي بينهما»[131].

ومع الإطار الثاني يكشف عبدالمطلب بالتحليل التناصي عن جانب مهم من علاقات التداخل بين بيتي لبيد ونافع اللذين استشهد بهما الجرجاني، نرصد منه رؤيته حول فكرة التوازي في مقابل التناص، كما نلمح فيه بحس الناقد الواعي التقاء فكرة التعالي النصي التي قال بها جينيت مع فكرة الأستاذية التي قال بها عبدالقاهر، وفي هذا يقول عبد المطلب محللاً البيتين تناصياً: "ويمكن تصور التوازي الدلالي بين البيتين على النحو التالي:

لبيد:	نافع:
كذب النفس = بقاء الأمل	صدق النفس = ضياع الأمل
صدق النفس = ضياع الأمل	كذب النفس = بقاء الأمل

ويزداد التوازي إذا أدركنا وقوع كل بيت تحت سيطرة البناء الشرطي (إذا) بهوامشها الدلالية اليقينية، وإذا أدركنا أن عناصر تفجر المعنى تكاد تكون واحدة، وهي: الصدق - الكذب - النفس - الأمل. وبهذا يتحول التوازي إلى شكل من أشكال التناص الذي لا يلغي شخصية كل بيت على حدة، ويجعل بينهما ما يشبه (الحوار) التبادلي. والحوار هنا يتم على التعالي، على معنى أن كل بيت يحقق لنفسه شكلاً تركيبياً يحقق به قدراً من الخصوصية، أو على حد تعبير عبد القاهر قدراً من (الأستاذية) »[132].

في كتابه (قراءات أسلوبية في الشعر الحديث) يتسع عبدالمطلب برؤاه التناصية وقد أسس لها وتأسس معها فكره الثاقب من خلال معايشته التراثية لما أورده واعياً عبد القاهر الجرجاني، فيسجل لنا هوامش أخر مهمة على دفتر التناص منها ما يتعلق بوعي المتناص وحسه اللاقط وما يجب أن يكون عليه ثقافة ودراية، وفي ذلك يقول: «إن الذي لا شك فيه أن الوعي بالخطاب يحتاج إلى رصد الأصوات الإضافية الدخيلة عليه والتي أصبحت جزءاً من نسيجه. وهذا الوعي يحتاج بالضرورة إلى نوع من الحس التاريخي والحس الفني والحس الديني والحس الأسطوري حيث يتم الربط بين النص الحاضر والنص الغائب، ومدى الترابط أو التنافر بينهما، ومدى سيطرة أحدهما على الآخر. ذلك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقبالها، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماماً، وإنما يكون تكوينه - في جانب كبير - من خارج ذاته»[133].

ويضع عبدالمطلب كلامه هذا تمهيداً لرؤى مهمة حول التناص، يأتي في مقدمتها حديثه البكر في أغلبه حول ما أسماه (بالتناص القرآني)،

ومما دار حوله في كتابه السابق قوله: «ولا شك أن الحس الديني بمخزونه من الخطاب القرآني والحديث النبوي كان وراء ظواهر (الاقتباس) التي ازدحم بها الخطاب الشعري الحديث على وجه العموم، بوصف الخطابين القرآني والنبوي مادة ثرية بمجموعة من القيم والرموز الإنسانية التي يتكئ عليها المبدعون في إنتاج معانيهم. وقد يكون هذا الاتكاء الاقتباسي متجلياً من القراءة الأولى... وقد يحتاج رصد الاستدعاءات إلى نوع تأمل نتيجة لغياب الهوامش القرآنية كليةً عن النص الحاضر... وقد يصل الاستدعاء إلى حد التنصيص»[134]. ويمثل عبدالمطلب لكلٍّ بنماذج شعرية دالة.

ويكتشف وعي عبدالمطلب وحسه الفني معاً مناطق في رؤى التناص بعيدة الغور، وهو يربط بينها وبين مقدرات شعرية النص حيث تميز ناتجه الجمالي، حين يصبح التناص واحداً من أقدار الشعرية، ويتنبه عبدالمطلب إلى المطبات والمزالق التي قد يقع فيها المتناص مع النصوص الدينية، وهو يقدم لرؤية – قد نحترز عليها – في نص لأمل دنقل، إذ يقول عبدالمطلب: «يجب إخراج الأعراف والتقاليد والأخلاق من منطقة الشعرية، لأن في مثل ذلك قيداً على الإبدع الذي يجب أن يتوسع لاستيعاب حركة الذهن بكل تناقضاتها، وبكل توافقاتها، لأن طبيعة الشعرية أن تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي، الخارجي والداخلي، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخييلية الخلاقة، لأن هذه الطاقة لها فاعليتها في إبداع فضاء النص الموازي للنص المنطوق، حيث تقوم بينهما علاقة جدلية تجمع بينهما على صعيد التلقي»[135].

إن الشعرية وفق هذا التصور لها منطقها الخاص الذي يتعالى على المتعارف والسائد حتى ولو كان أخلاقياً أو على مستوى الظاهر يصطدم في مفهومه – دون تأويل يقتضيه منطق الشعرية – مع معتقداتنا الدينية،

وإلا - على حد قول عبد المطلب - «فإن محاصرة الإبداع بهذه الأطر الخارجية يقتضي على الفور أن نخرج من دائرة الشعرية قول أمل دنقل:

....

من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال «لا »: فلم يمت،

وظل روحا أبدية الألم!

وفي تحليل يستبطن التأويل في واحدة من (متاورات الشعرية) يقول عبد المطلب عن الأبيات: «ذلك أن الإسقاط هنا واضح في استدعاء حوار الله مع الملائكة لكي يسجدوا لآدم، فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر، وقال (لا)، فليس له شيء من المجد في عصيان الله، والإسقاط هنا على الواقع في تحديد جوانب المعارضة في أي صورة من صورها، لكن يظل للدفقة الشعرية طبيعة الخروج الديني على نحو من الأنحاء وجاءت الطاقة التخيلية لتقدم الناتج الدلالي في إطار الواقع بعيداً عن الموروث الديني الذي يظل له حضوره الخفي في فضاء النص»[136].

صحيح أن باب التأويل بمنطق الشعرية يتسع لأن نحمّل نص أمل دنقل بما يبتعد به عن دائرة التجديف خروجاً على نحو من الأنحاء على الدين، إذا عددنا أملاً يرى في الشيطان صورة من صور المعارضة لشتى أنواع الرضوخ سلبية وخنوعاً وضعفاً في وجه كل من يقول نعم؛ ولكني أرى أن للشعراء مندوحة تجعلهم يبتعدون عما يريبهم إلى ما لا يريبهم، إلا إذا كان منطق الشعرية يقتضي من التناص القرآني خفاءً تعاد بها إنتاجية معانيه بعد أن يكون قد فارق سياقه على نحو من الأنحاء كما يرى د. عبدالمطلب في موضع آخر من الكتاب، وهو يتحدث عن التناص

القرآني في شعر عفيفي مطر من خلال ديوانه (أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت).

وفي هذا يقول د. عبدالمطلب في حديث ناصع: «ووعي الدرس العربي القديم بظواهر التناص كان على درجة عالية من الحذر والدقة، ومن ثم أخذ الوعي طبيعة تحليلية تتنزل إلى صور التداخل في أدق عناصره ومن ثم تعددت - في هذا المجال - مجموعة من المصطلحات التناصية التي تحيط بالظاهرة جزئياً، ويهمنا هنا مصطلح (الاقتباس) الذي يمثل شكلاً تناصياً يرتبط مدلوله اللغوي بعملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً في أماكن محددة من خطابه الشعري بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار (القصد النقلي)، ومادام التناص دخل دائرة (النصوص المقدسة) فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح - على نحو من الأنحاء - جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة»[137].

إن هذه الرؤية المتسعة والمستنيرة تفسح للنص الديني أن يقتبس الشعراء من نوره شريطة مفارقته لسياقه وليكن أسباب النزول في القرآن الكريم، لتدخل في بنية نص حاضر فتولد ما لا حصر له من الدلالات وتفك المحاذير - ما لم تصطدم مع ما يجعلها مجدفة في سياقها الجديد - عن إبداع الشعراء لأن يتهموا في دينهم بالدنيَّة، وهنا توسع للشعرية.

وبهذا النص المستنير الذي يقدمه د. عبد المطلب يمكن أن نحاور (بالاقتباس التناصي) وفق مفهومه المعاصر إذا ما اتصل بالنص الديني قرآناً وسنةً؛ مفهوم (الاقتباس) عند القدماء «وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من كتاب الله تعالى. والاقتباس من القرآن عندهم على ثلاثة أقسام: مقبول ومباح ومردود»[138].

وهذا التقسيم كما هو واضح وكما سنعرف بعد قليل ينطق بالقيود

على مفهوم تطرحه الشعرية للاقتباس القرآني وفق مفهوم التناص، ذلك لوعرفنا أنهم جعلوا المقبول «ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي صلى الله عليه وسلم ونحو ذلك، والمباح ما كان في الغزل والرسائل والقصص، والمردود ما كان على ضربين: أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه ونعوذ بالله ممن ينقله لنفسه.. والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل»[139].

ووفق هذا التصور الضيق استناداً إلى الضرب الآخر من القسم الأخير - باستثناء الضرب الأول تعالى الله عن ذلك - يصبح مردوداً اقتباس أمل دنقل من سورة العصر على نحو يفارق السورة في سياقها الديني إلى سياق ساخر معارض من واقعه المعيش، مع أن الاقتباس وفق انتقال السياق من ديني إلى سياسي ساخر قد يثري عن طريق الإسقاط بما يملكه الديني من قوة الصياغة والإيحاء، ما يعقد نوعاً من المفارقة الساخرة؛ بما يفجر ما لا حصر له من الدلالات دون المساس بقداسة السياق الأول.

وقد تنبه الغذامي وهو يتحدث عن دور تفسير الشعر بالشعر إلى قاعدة مهمة في تفسير القرآن وهي تفسير القرآن بالقرآن والتي من قواعدها كما يرى الشيخ السعدي ما ينقله عنه الغذامي قائلاً: «ومن قواعد الشيخ السعدي قوله: (العبرة بعموم الألفاظ لا بخصوص الأسباب)، وهذه هي القاعدة الثابتة عنده، ونحن إذا ما أخذنا بالمبدأ النصوصي الأساس وهو تفسير الشعر بالشعر مجاراة لمبدأ تفسير القرآن بالقرآن، ثم وقفنا عند هذه القاعدة التي تجعل شمولية النص فوق المناسبة والظروف وتغليب جانب الدلالة الكلية، فإننا نستطيع أن نحقق للنص وظيفته الإبداعية التي تجعله قولاً جماعياً، وليس تعبيراً ذاتياً أو إقليمياً أو ظرفياً»[140].

بهاتين الرؤيتين المستنيرتين من عبدالمطلب والغذامي؛ يمكن أن نعيد رؤية الاقتباس بمحاذيره ومحظوراته التي ضيقت الأفق وأفسدت الذائقة، لتتحرر من رقته الفكرية فيستوعبها التناص بمفهومه المستنير ضمن آفاقه الرحبة.

* * *

ومع ديوان (أنت واحدها...) لعفيفي مطر؛ يستشرف د. عبدالمطلب آفاق التناص القرآني وفق منهجية قرائية أسماها «القراءة الاسترجاعية» التي تتحرك بين نصين أو أكثر لترصد ظواهر التداخل النصي بينهما. ذلك أن الديوان يدخل دائرة التناص على نحو شمولي وبخاصة دائرة (الاقتباس)، إذ سيطرت الصيغة القرآنية على الديوان سيطرة كاملة، أو لنقل إن الديوان امتصها على أنحاء مختلفة، سواء على مستوى المفردات أو على مستوى المركبات، فالديوان في مجمله محاولة لتعديل مسار اللغة الشعرية إلى البنى التراثية، ثم إسقاطها على الحاضر»[141].

ويواشج عبدالمطلب بين القراءة الاسترجاعية وهو يحلل تناصات مطر القرآنية، بمنهج أسلوبي إحصائي غاية في الدقة والانضباط والتدليل على دخول الديوان قولاً واحداً في دائرة التناص القرآني. «فالنظرة الإحصائية قد تساعد هنا على تجلية هذه الحقيقة، إذ تبلغ ظواهر الاقتباس مائة وسبع عشرة ظاهرة، فإذا كانت قصائد الديوان تبلغ ست عشرة قصيدة، فإن نسبة تردد الظاهرة في كل نص تبلغ سبع مرات تقريباً، وهي نسبة تردد مرتفعة»[142].

ولا يكتفي عبدالمطلب بإحصاء أسلوبي لظواهر الاقتباس بل شرع في توزيع هذه الظواهر وتسكينها في محاور، وراح يسجل ملاحظاته على كل محور وفق النسبة المئوية لتردد شكل الصياغة فيه، حيث وجد أن

«ظواهر التناص تتوزع في الديوان على عدة محاور، لكل منها دوره في إنتاج الدلالة، أو توجيهها وجهة معينة كما أنها من جانب آخر تأخذ أشكالاً مختلفة بحيث تتفاعل المحاور مع الأشكال فتعطي التناص طبيعة داخلية وخارجية في آن واحد. والتتبع الجزئي يكشف عن الإحصاء التالي: اقتباس تراكيب: أربع وخمسون مرة بنسبة 46٪ تقريباً، اقتباس مفردات: أربعون مرة بنسبة 34٪ تقريباً، اقتباس أكثر من آية واحدة إحدى عشرة مرة بنسبة 9٪ تقريباً، اقتباس آية كاملة سبع مرات بنسبة 6٪ قريباً، اقتباس خاصية قرآنية: خمس مرات بنسبة 4٪ تقريباً»[143].

ولا يأتي عبدالمطلب بهذا الإحصاء الأسلوبي غفلاً عما يفضي إليه كشفاً لناتجه الجمالي والدلالي (شعريته) والتي هي ضالة عبد المطلب الجمالية، فهو يكتشف في تحليل إحصائي لماح أن «المحور الخامس والأخير (مثلاً) تأتي أهميته من طبيعته الإشارية الشمولية، إذ إنها لا تشير إلى آية بعينها، أو إلى آيات بعينها إنما الإحالة فيها تتم على الكتاب الكريم في جملته، فلو أننا أخذنا المشار إليه في الاعتبار، لتفوق المحور الأخير كثيراً»[144].

ولا شك أنها ملاحظة سيميولوجية دقيقة، ونلمح دقتها فيما ساقه عبدالمطلب من شعر مطر، حين يقول عبدالمطلب: «وفي هذا السياق يردد الديوان مفردات (التلاوة) و(الآية) و(الفاتحة) فيقول الشاعر في (زجر الطير):

وبدأ الشاعر يزجر الطيرَ، ويتلو صحةَ المطر
ويتقلب في الآفاقِ ويسيح في الأرضِ[145]

فلفظ (التلاوة) من الدوال التي تحيل إلى النص القرآني وإن استعملت لغير القرآن، لكن يرشح الإحالة التداخل النصي في السطر التالي عليها حيث إن قراءة السطر تستحضر قوله تعالى: **﴿فسيحوا في**

الأرض أربعة أشهر﴾[146]. ولفظ (الآية) أيضاً من ألفاظ الإحالة القرآنية، ولا ينفي هذا أنها قد تحيل إلى القرآن وغيره، لكن الاستدعاء الأول - غالباً - ما يشير إلى الكتاب الكريم»[147].

وتتسع رؤى عبدالمطلب التناصية في كتابه (مناورات الشعرية) مع كل تحليل يستبطن فيه نصاً جديداً. ولعل من أهم الرؤى التي يقدمها الكتاب - إلى جانب التحليل الجمالي - تلك الأبعاد النفسية التي تسيطر على المتناص بالنقض والمخالفة. يقول عبدالمطلب: «ومن الملاحظ أن انفتاح الخطاب الحاضر قد يكون تعبيراً عن قلق إبداعي في ظل سيطرة الخطاب التراثي أو الحديث، وهو ما يحاول الخطاب الحاضر الإفلات منه والخروج من سيطرته لتأكيد شرعية نضجه واكتماله وجدارته باستقلالية تخرجه من السيطرة الأبوية في مجملها، سواء أكانت أبوية إبداعية أم غير إبداعية»[148].

يقول حسن طلب معلناً هذه الاستقلالية التي تتعالى على الموروث:

وإلا فدلوني

أيها الشعراء النحارير

على جيمية محترمة

في الشعر العربي كله

من (الأفوه الأودي)

إلى (الأفوه الطهطاوي)

باستثناء جيميتين اثنتين أولاهما جيمية (ابن الرومي):

(أمامك فانظرْ أيَّ نهجيك تنهجُ)

والثانية جيمية (ابن الفارض):

(لا خير في الحبِّ إنْ أبقى على المهجِ)[149]

ليس القلق الإبداعي على المستوى السايكولوجي وحده هو المسيطر هنا، إثباتاً من الشاعر المعاصر لقدرته على تحدي موروثه والإفلات من شباكه لإقرار قدرات خاصة فنياً من الشاعر يتحدى فيها أبوة التراث، ولكن القصيدة يسيطر عليها - إلى جانب التعالي المفرغ حتى من شعرية الشعر - روح نثرية باردة الجوهر يقابلها - في تناقض - نبرة خطابية متشنجة. وليس أبلغ في توظيف هذه الزفرة التي يسميها د. عبد المطلب الدفقة، من قوله في تعليقه النقدي الصائب: «ويلاحظ أن الاستدعاء هنا يقوم على الندية التي يعيشها الخطاب الحاضر مع الخطاب الموروث إعلاناً عن شرعية الوجود والاستقلال، ولكن الشرعية قد أعطت لنفسها قدراً كبيراً من التعالي الذي يكاد يهمل - عامداً - كثيراً من إبداعات الخطاب القديم الذي اتكأ على (الجيم) في إنتاجية إيقاعيته الشعرية، فليست هناك جيميتان محترمتان فقط في الموروث الشعري، بل إن الجيميات كثيرات ولها احترامها الإبداعي ومن الممكن أن نرصد كماً وفيراً منها، لكن يكفينا أن نتذكر جيمية أبي دؤاد... ومنها للبحتري وابن المعتز وزياد الأعجم وغيرهم من فحول العربية، وأنا أدرك وعي حسن طلب بكل هؤلاء، وبجيمياتهم. لكن (الندية) مع التراث هي التي حاولت أن تختصره في شاعرين أثيرين عنده»[150].

ومن غير شك أن تعليق عبد المطلب يمثل ما يمارسه وعي المتلقي/ الناقد المكمل لدور الشاعر، كما كان ذلك دأبه في كثير من تحليلاته التناصية، التي أضافت للمصطلح قيمة على مستوى النظرية والتطبيق.

مصادر ومراجع وهوامش البحث

1) رولان بارت: «نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب «آفاق التناصية.. المفهوم والمنظور»، ترجمة د. محمد خير البقاعي، 30، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988م.

2) نفسه: 30، 31.

3) رولان بارت: «لذة النص»، 26، ترجمة د. محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة 1998م.

4) نفسه، الصفحة نفسها.

5) نفسه، 27.

6) نفسه، 35.

7) بارت: «نظرية النص»، 51، ضمن مرجع سابق.

8) «لذة النص»، 65، وانظر «نظرية النص»، 43، ضمن «آفاق التناصية» مرجع سابق.

9) ولعل بارت يشير «بالجسد الحقيقي» - الذي يستعمله العرب وصفاً للنص - إلى وصف الحاتمي القائل: «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به غير منفصل عنه فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب؛ غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه، وتعفّي معالم جماله». انظر: الحاتمي، «حلية المحاضرة في صناعة الشعر»، تحقيق د. جعفر الكيالي - وزارة الثقافة والإعلام - العراق - دار الرشيد للنشر - 1979م.

10) «لذة النص»، 27.

11) «نظرية النص»، 37، ضمن «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

12) نفسه، 38.

13) نفسه، 39.

14) رولان بارت: «من العمل إلى النص»، بحث مترجم ضمن كتاب «آفاق التناصية .. المفهوم والمنظور»، مرجع سابق، ص 20.

15) «نظرية النص»، 42، ضمن مرجع سابق.

16) نفسه: 42، 43.

17) «لذة النص»، 43.

18) مارك أنجينو، «المتناصية.. بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره»، 79، ضمن كتاب «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

19) نفسه، 63.

20) نفسه، 64.

21) نفسه، 67.

22) نفسه، 69.

23) نفسه، الصفحة نفسها.

24) نفسه، 66.

25) نفسه، الصفحة نفسها.

26) نفسه، 75.

27) نفسه، 76.

28) نفسه، الصفحة نفسها.

29) نفسه، الصفحة نفسها.

30) نفسه، 80.

31) نفسه، 83.

32) جيرار جينيت: «طروس.. الأدب على الأدب»، 131، 132، ضمن كتاب «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

33) نفسه، 132.

34) نفسه، هامش 131، 132.

35) نفسه، 132.

36) نفسه، 132، 133.

37) نفسه، 135.

38) نفسه 137.

39) نفسه، الصفحة نفسها.

40) نفسه، 138.

41) فاطمة قنديل: «التناص في شعر السبعينات»، 94، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 1999م.

42) «طروس.. الأدب على الأدب»، 139، ضمن مرجع سابق.

43) نفسه، هامش ص 146.

44) نفسه، الصفحة نفسها.

45) «التناص في شعر السبعينات»: 94، 95.

46) محمد أبو الحسن المظفر الحاتمي: «حلية المحاضرة.. في صناعة الشعر»، 28/2 دار الرشيد للنشر ـ العراق ـ 1979م.

47) نفسه، 28/2.

48) ليون سمفيل: «التناصية»، 117، ضمن كتاب «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

49) «حلية المحاضرة»: 28/2.

50) «ديوان عبد الرحمن شكري»، 411/5 (مقدمة الجزء الخامس)، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة 2000م.

51) «حلية المحاضرة»، 61/2.

52) نفسه، 73/2.

53) «التناصية»، 98 ضمن «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

54) مارك أنجينو: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد»، 99، ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد» - ترجمة وتقديم أحمد المديني - دار الشئون الثقافية - بغداد - سلسلة المائة كتاب - ط 1 - 1987م.

55) نفسه، الصفحة نفسها.

56) د. عبدالملك مرتاض: «فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص»، 71 ـ مجلة «**علامات في النقد**» ـ النادي الأدبي بجدة ـ ج 1 مج 1، ذو القعدة 1411هـ، مايو 1991م.

57) نفسه، الصفحة نفسها.

58) نفسه، 73.

59) نفسه، 74:78.

60) نفسه، 78.

61) نفسه، 84.

62) نفسه، 86.

63) نفسه، 87.

64) د. عبدالله التطاوي، «المعارضات الشعرية.. أنماط وتجارب»، 191، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - 1998م .

65) نفسه: 191، 192.

66) نفسه، 193.

67) د. محمد مفتاح، «تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص»، 121، المركز الثقافي العربي - بيروت - ط 3 - 1992م.

68) نفسه، 121، 122.

69) نفسه، 123.

70) نفسه 124، 125.

71) نفسه: 129، 130.

72) نفسه، 131.

73) محمود جابر عباس، «استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث»، 263 - مجلة «**علامات في النقد**»، النادي الأدبي بجدة، مج/ 12ج 26، شوال 1423هـ، 2003م.

74) حميد لحمداني: «التناص وإنتاجية المعنى»، 73 - مجلة «**علامات في النقد**» - النادي الأدبي بجدة - مج 10 ج 40 - ربيع الآخر 1422هـ.

75) نفسه، 74.

76) د. عبدالله الغذامي، مقدمة كتاب «لذة النص»، 6، مرجع سابق.

77) «لذة النص»، 56.

78) انظر نص الحاتمي كاملاً في هامش رقم (9).

79) د. عبدالله الغذامي: «ثقافة الأسئلة.. مقالات في النقد والنظرية» ـ النادي الأدبي بجدة ـ ط 1 ـ 1412هـ ـ 1992م.

80) د. عبدالله الغذامي: «الخطيئة والتكفير.. من البنيوية إلى التشريحية»، 35 ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط 4 ـ 1998م.

81) «ثقافة الأسئلة»: 101، 102.

82) نفسه، 102.

83) نفسه، 109.

84) نفسه، 107:104.

85) نفسه، 107.

86) يترجم الغذامي المصطلح (Deconstruction) بالتشريحية، وأنا أفضل ترجمته بالتفكيكية وفق التصور الهندسي لا الطبي كما ذهب الغذامي، لأن ما يفكك - هندسياً - يسهل تركيبه، بينما مصطلح التشريحية فيه قسوة لأن ما يشرح يصعب التئامه.

87) السابق، 180.

88) نفسه، 111.

89) نفسه، 112، 112.

90) نفسه، 113.

91) نفسه، 114.

92) نفسه: 114، 115.

93) نفسه، 116.

94) نفسه، 117.

95) نفسه: 120:119.

96) «الخطيئة والتكفير»، 55.

97) نفسه، 57.

98) نفسه، 65.

99) نفسه، 92.

100) وعن مفهومها يورد الحاتمي قوله: «أخبرنا أبو عمر عن ثعلب عن أبي نصر عن الأصمعي قال: قلت لأبي عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ ؟ لم يلقَ أحدٌ منهما صاحبه، ولا سمع بشعره فقال لي: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها»، انظر (حلية المحاضرة)، 45/2.

101) «الخطيئة والتكفير»، 145.

102) نفسه: 324، 325.

103) «ثقافة الأسئلة»، 141.

104) نص القصيدة منشور بديوانه شرح د. محمد حسين، 367 ـ بدون دار نشر، 1950م.

105) القصيدة كاملة منشورة بجريدة الرياض السعودية ـ عدد (5361) الجمعة 1403/5/5هـ ـ 1983/2/18م.

106) «ثقافة الأسئلة»، 143.

107) نفسه، 144.

108) نفسه، 146.

109) «الخطيئة والتكفير»، 327، 328.

110) القصيدتان كاملتان أثبتهما الغذامي موثقتين في آخر كتابه الخطيئة والتكفير، 352:347.

111) نفسه: 329، 330.

112) نفسه، 320.

113) انظر دراسة جيرار جينيت (طروس)، 135، مرجع سابق.

114) الخطيئة والتكفير: 330، 331.

115) نفسه، 335.

116) نفسه، 336.

117) نفسه، 337.

118) نفسه، 339.

119) نفسه، 342.

120) نفسه، 342، 343.

121) نفسه، 344.

122) د. محمد عبدالمطلب: «التناص عند عبد القاهر الجرجاني»، 54، مجلة «**علامات في النقد**»، ج 3، مج 1 ـ النادي الأدبي بجدة ـ 1412هـ ـ 1992م.

123) نفسه، الصفحة نفسها.

124) نفسه، 55.

125) نفسه، 63.

126) عبدالقاهر الجرجاني: «أسرار البلاغة في علم البيان»، 293 - تصحيح السيد محمد رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت 1402هـ - 1982م.

127) التناص عند عبد القاهر الجرجاني، 76.

128) نفسه، الصفحة نفسها.

129) عبد القاهر الجرجاني: «دلائل الإعجاز»، 489، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر - مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1984م.

130) نفسه، 500.

131) «التناص عند عبد القاهر الجرجاني»، 82.

132) نفسه، 84.

133) د. محمد عبدالمطلب: «قراءات أسلوبية في شعرنا الحديث»، 15- الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1995م.

134) نفسه، 17:15.

135) نفسه، 26.

136) نفسه، الصفحة نفسها.

137) نفسه، 163.

138) د. بدوي طبانة: «السرقات الأدبية.. دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها»، 163ـ مكتبة الأنجلو المصرية - ط 2 - 1389هـ ـ 1969م.

139) نفسه، 163، 164.

140) «ثقافة الأسئلة»: 122.

141) «قراءات أسلوبية»، 8.

142) نفسه، 164.

143) نفسه، 164.

144) نفسه: 165، 166.

145) محمد عفيفي مطر: «ديوان أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت»، 66 - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - ط 1 - 1986م.

146) سورة التوبة، الآية (2).

147) «قراءات أسلوبية»، 175.

148) د. محمد عبد المطلب: «مناورات الشعرية»، 51 - دار الشروق - مصر - ط 2 - 1417هـ - 1996م.

149) حسن طلب، «ديوان آية جيم»، 34 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1991م.

150) «مناورات الشعرية»، 52.

* * *

المغرب

الخطاب

العدد رقم عدد خاص

23 مايو 2012

التناص الموضوعاتي في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"

أ.سليم سعدلي

جامعة مولود معمري - تيزي وزو

مفتاح:

يكاد عزدين جلاوجي[1]، يكون واحد عصره، نظراً إلى ما حازه من قدرات معرفية بوّأته منزلة خاصّة في الأدب الجزائري المعاصر، ولعل انتماء جلاوجي الفكري وغزارة إنتاجه وأهميته كانت أسباباً رئيسية للإقرار بريادته الإبداعية ومكانته الفكرية التي يتّفق دارسو الأدب والنقد والفكر بشأنهما. وبعبارة أخرى، فإن تكوين جلاوجي المعرفي مكنه من إحكام الروابط بين المسائل التي خاض فيها أثناء إنجازه الروائي. على الرغم من قصر مسار الكتابة لدى عز الدين جلاوجي، الذي لم يدخل عالم الكتابة إلا سنة 1994 بمجموعته القصصية "لمن تهتف الحناجر"، فإن ما حققه من تراكم إبداعي يؤكد توفره على طاقة إبداعية متميزة متعددة الروافد من قصة ومسرح ورواية وأدب الأطفال.

والذي يهمنا من هذه التجربة هو الأعمال الروائية إذ أصدر لحد الآن، أربع روايات؛ في سنة 2000 أصدر روايتين متباينين شكلا ومضمونا وكذلك من حيث القيمة الفنية وهما الفراشات والغيلان، **وسرادق الحلم والفجيعة**[2].

روايته الموسومة "**سرادق الحلم والفجيعة**" اختار فيها الروائي أن يُغلّف

الأحداث والشخصيات والفضاءات بل وحتى الأزمنة بغلاف عجائبي يثير في النفس الحيرة والتردد ، و الغرابة المقلقة والرعب المعنوي، و يُحيل على تساؤلات لا نسلم بأنّ العقل البشري يقف عاجزا عن الإجابة عليها مطلقا .

تتمحور الكتابة الروائية لدى عز الدين جلاوجي حول متخيل روائي ينشغل وبدرجات متفاوتة، بأسئلة الراهن وأزمة ووضع الإنسان داخل واقع تراجعت فيه القيم النبيلة لصالح قيم منحطة، مع العناية بالشكل الروائي، انطلاقا من وعيه بأن الجنس الروائي غير مكتمل وفي ارتباط بالدور الموكول للرواية ألا وهو الكشف عن عالم في حاجة دائمة للكشف، وسعيها الدائم إلى زعزعة الانتظارات المكرسة، وبهذا المعنى يمكن تشبيه هذه الرواية بالعمل الفني المتكامل [3].

ينهض المتخيل الروائي في رواية [سرادق الحلم والفجيعة] على تشخيص الأزمة الاجتماعية التي يمر بها المجتمع الجزائري، عبر بناء أسطوري ينفتح ويتفاعل مع أشكال إبداعية مجاورة، كما يوظف الموروث الحكائي والتاريخي والديني، بهدف رصد مفارقات الراهن، عبر نقد اجتماعي يراهن على الرمزية، باعتماد لغة تنحو إلى الإيحاء والرمز، بعيدة كل البعد عن الأسلوب التقريري المباشر. فيتم نقد الواقع عبر ملاحظات ساخرة، بانية للمعاني والتصورات مصورة مختلف المظاهر المقززة لمختلف سلوكات المجتمع بما فيها الشخصيات السياسية، لكن لغته الرمزية تخفي ذلك إلاّ من اجتهد في التأويل واقترب إلى دلالة النص العميقة، فعز الدين جلاوجي قرر في كتابته أن لا يكون مروحة للكسالى النائمين، وهذا المعنى الذي سبق إليه العقاد في كتابته، نلتمسه في كتابة جلاوجي الغامضة التي تستوجب وجود قارئ نموذجي.

لقد عاش [عز الدين جلاوجي] في زمن صاخب بالجدل السياسي والاجتماعي الذي شهدته الجزائر من وقت خروج فرنسا إلى يومنا هذا، والاتجاهات الفكرية المتباينة التي كانت تتصارع في بينها على تداول الأفكار التي من شأنها حسمُ القضايا المرتبطة بالسلطة والحياة الاجتماعية التي لم يرتح لها المواطن الجزائري، لذلك نجد هذه الرواية جاءت كنموذج لتعرية هذه المواقف بشتى الطرق الأدبية: السخرية، الاستخفاف، الغرائبي الاستشهاد والبحث عن الحجاج المناسب لمثل هذه القضايا.

وجاءت في ثناياها بوابل من الإشكالات يطرحها القارئ من الوهلة الأولى:

- لماذا قدم الروائي روايته بهذا النموذج (الخاتمة في مقدمة الرواية والمقدمة في نهايتها)؟ هل السير في هذا المنحى، هو في الحقيقة إعلان منه عن رفض النمطية والتقليد واجترار الشكل التقليدي؟ أم هل هو نوع من التجريب غايته المثلى الوصول إلى كتابة رواية تجريبية وتحطيم الصنم الذي لا تكاد الرواية الجزائرية تتخلص منه؟ .

لماذا استعار الكاتب لفضاء الرواية الممثل بالمدينة صورة المرأة العاهرة المومس، الكاشفة لكل ما خُفي؟.. وأي رسالة يريد أن يوصلها من وراء هذا الفضاء الحلولي المقرف المليء بالعجائبية والسخرية اللاذعة التي يلمحها القارئ في نصوص الجاحظ؟.

لماذا هذا الكم الهائل من "التناصات الموضوعاتية"، أو ما نعتبره إضافة مهمة إلى الرواية الجزائرية باعتبار "الحجاج السردي" [4]، هو إحدى الدعائم الذي بنيت عليه الرواية وخاصة ما جاء منها على مستوى النص القرآني المفعم بالدلالات والإيحاءات والرموز المحتاجة إلى ثقافة تراثية تمكّن من الإحاطة بها؟.

وفي البداية أقول: إنني لا أزعم أنني أمتلك إجابات واضحة عن هذه

الأسئلة، وإنما هي محاولة لطرح الأسئلة أكثر من تقديم الإجابات، بغية تحريك الحوار العلمي وإثارة اهتمام النقاد بهذا الموضوع الذي أصبح يواجه كل باحث يتعامل مع النص الإبداعي.

لذلك ارتأيت لتكون هذه الرواية موضوع بحثنا، محاولين تخطي القراءة التي لا تكاد تتعدى الجانب المركزي للنص، سعياً وراء قراءة نموذجية تجعلنا نحيط بالمرامي الموضوعية للمؤلف لكون هذه الرواية مرآة صافية تعكس الفضاء الجزائري الذي سماه الروائي [بالمومس]، وقد يكون هذا السبب من الأسباب الرئيسية التي جعلتنا نتناول الرواية من هذا الجانب الذي عنونته بالتناص الموضوعاتي أو "المنهج الموضوعاتي".

1 - تداول "الموضوعاتي" و"الموضوعاتية":

يعد اصطلاح "الموضوعاتي" (thème) [5]، تحديدا إجرائيا تعالج من خلاله وحدات ذات درجة تكون تركيبية واحدة دون اشتمالها على عدد العناصر نفسها، شريطة تداخل الأشكال المترابطة، لا الأشكال الحرة. وقد كان اصطلاح "الموضوعاتي" (أو التيمي) اصطلاحا انطباعيا إلى حد بعيد، استعمله ج. ب. ويبر(Jean Paul Weber) في معنى خاص مطلقا إياه على الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما. [6]، وتحدد الموضوعاتية "عند ج.ب. ريشار (Jean Pierre Richard)، في شكل هوية سرية ذات مستويات متعددة ترتبط بالتجربة الخاصة للوعي التأملي، أو الخارج- تأملي" [7]. كما تستخلص الموضوعاتية من ميزاتها الهندسية لا عبر قيمتها الإحصائية. وتلازم الأنواع الأدبية والأشكال النقدية مشددة في ذلك على الرسالة أو الفكرة المهيمنة على العمل الأدبي- النثري أو الشعري- لتلعب فيه دور القانون الأساسي المنظم لعضويته. وبذلك يمكن للحرب كموضوع (في المعلقات السبع، والملاحم، والروايات) أن

تكون موضوعاتية في (الحرب جحيم)، و(الحرب جنون)، و(الحرب سلم). من هنا يمتزج الموضوعاتي في الأدب بالموضوع، لأن (موضوعاتية الحب)، في الشعر العذري، والسونات الموسيقية، والدراما الشكسبيرية، تعد قانونا لموضوع الحب، على الرغم من الاختلافات النوعية للموضوعاتي، من عذرية إلى أخرى، ومن إباحيّة إلى غيرها، ومن دراما إلى مماثلتها [8]. إذ تكاد هذه الاختلافات النوعية تتكون من اختلافات (الحب أعمى)، و(الحب أبدي)، و(الحب لعنة)، و(الحب نعمة). من ثم، قد نخرج بفكرة أنه ليس هناك ما هو أكثر إبهاما من الموضوعاتي، حتى ونحن نعود إلى جذر الكلمة، في استقصاء لدلالاتها وقراباتها الضمنية والخفية واكتشافاتها للبنيات الفكرية للأعمال.

وإذا كانت تعريفات الحقل الثقافي لأدب ما- كيفما كانت وطنيته- تمتلك ما يدعم الموضوعاتي على المستوى المعجمي والسيميائي، فإن الانتقال إلى الحقل الثقافي العربي يجعلنا نتردد بين الاحتفاظ بالمصطلح، كما هو في لغته : التيم/ التيمية/ التيمانية: (thème/Thématique/ Thématiser)، أو اعتماد التعريب العربي: الموضوعاتي/ الموضوعاتية، الموضوعاتيات، وهي تعريبات يدعمها في غالب الأحيان الأصل الأجنبي، كما نجد ذلك في مقاربات عبد الكريم حسن، وجوزيف شريم، وكيتي سالم وكليطو، وعبد الله إبراهيم في كتاباته السردية، وهذه المقاربات التي يجسدها هؤلاء لا تكاد تخلو من المنهج الموضوعاتي. هذا إذن ما دفعنا إلى اختيار تعريب المصطلح مع التشديد على الأصل المرجعي. وبذلك يصبح مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي هو التردد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغر بالتشكل والامتداد [9]. فالبحث إذن في الموضوعاتي هو

بحث عن النقاط الأساسية التي يتكون منها معنى العمل الأدبي، وهذا ما أسعى إليه في بحثي ولا أدعي أن أكون جاداً في بحثي لكون هذا النص يحتاج إلى أكثر من قراءة. ومقاربة الكشف عن هذه النقاط الحساسة التي تجعلنا نلمس تحولاتها، وندرك روابطها، في انتقالها من مستوى تجربة معينة إلى أخرى شاسعة. ولهذه الغاية، يجري افتراض مقاربة التردد الإحصائي للموضوعاتي الذي يمكننا ملاحقته عبر توترات تظل غير متوفرة على قواعد ثابتة وعامة، مع أن بإمكاننا حصر الموضوعاتي من خلال التكرار كطريقة عادية تسمح بالإلمام المعجمي أو السيميائي بالموضوعاتي الأساسي والثانوي في النص[10]، مما يساعد على تبين المعمار الظاهر أو الخفي، وإدراك مفاتيح مكوناته، كعلامة على قابليته للفهم والتأويل. بيد أن التكرار لا يرضي ج.ب. ريشار، لأنه يقف فقط عند حدود الكلمات- المفاتيح والصور- المفضلة والأشياء الجذابة. ولا يتعداها إلى طرح الموضوعاتي كصورة تفجير للوحدة عبر تفكيكها وتركيبها. وفيه تكون الموضوعات محور التحليل بحيث يكون" شغل الناقد هو تتبع أفكار محددة خلال نتاج مبدع ما"[11]، ويتميز "هذا الاتجاه النقدي بتعدد تسميته"[12] من المنظور الغربي، وحتى من خلال ترجمته إلى اللغة العربية، فهو نقد موضوعاتي، تيماتي، جذري مداري وفق تعدد النقاد والمترجمين إلى العربية. ومن أهم مميزات هذا المنهج أنه يتسم "بالحرية" وعدم التقيد بالنظرية النقدية، وأنه يستوعب مختلف المناهج أو على الأقل يفيد من جوانب معينة منها، كالمنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي والفلسفة الوجودية والنقد الأسطوري والديني واللسانيات والمنهج البنائي[13] وغيرها من المناهج الأخرى، حتى إن " رواد هذا الاتجاه لا يخفون مسألة انفتاح ممارستهم النقدية على كل المناهج"[14]. إضافة إلى هذا، إن الموضوعاتية تعتبر العمل الإبداعي معبراً عن أفكار المبدع الواعية واللاواعية،

ف" الموضوعية الأساسية التي ينطلق منها النص تنمى بواسطته"[15]. بطريقة **صريحة أو ضمنية** لتعكس في الأخير أفكار المبدع، وتبرز هذه الموضوعة في هاجس مركزي يكون عادة إما مفردة أو صورة ذات دلالة، حيث تبدو كالقلب النابض للعمل الأدبي بالاعتماد على الأبعاد المعرفية المتنوعة.

لقد تنوعت الموضوعات التي تناولها عز الدين جلاوجي في روايته، لذلك انتقينا مقاطع الرواية نموذجاً لبسط مختلف الموضوعات الرئيسية فالجزئية، والتي تتحاور بشكل أو بآخر مع موضوعات من الأثر الديني والأدبي وركزنا اهتمامنا على الأثر الديني بكونه نص غائب يستحضره السارد لبناء عمله السردي في الحاضر، ولقد كان النص الغائب في رواية سرادق الحلم والفجيعة دعامة أساسية يقف عليها السرد.

فالعارف بالتراث العربي الإسلامي، لا يكاد يقرأ رواية لسرادق الحلم والفجيعة] حتى يدفعه التفكير في **المرجعيات الدينية** والبلاغية والعجائبية والأسطورية التي يكون الروائي قد نهل منها، وأهمها القرآن الكريم والقصص الديني، والمرجعيات الأدبية.

2 - مرجعية التناص السردي:

ليس التناص إلاّ " تداخل وتقاطع النصوص في أشكالها ومضامينها. وهم يجزمون بأنه لا يوجد نصّ يخلو من حضور أجزاء أو مقاطع من نصوص أخرى. وأبرز أشكال هذا الحضور الاقتباسات والأقوال التي عادة ما يستشهد بها الكاتب"[16]، والمقصود "بالتداخل النصي هنا: الوجود اللّغوي، سواء كان نسبياً أم كاملاً، أم ناقصاً، لنصّ آخر. وربمّا كانت أوضح صور التداخل، الاستشهاد بالنص الآخر داخل قويسين في النص الحاضر"[17]. لذلك يستغرب القارئ من الحضور الكثيف للشواهد التي يتخذها الروائي حجة لبناء عمله

السردي، ففي كل موضوع يتطرق إليه يكون الحجاج القرآني دعامة يقف عليها السرد. حيث تتجلى نصية النص، من خلال فاعلية التناص؛ إذ تبرز من خلالها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص أخرى ومعانقتها وعلى إنتاج نص جديد يحتفظ بخصوصيته رغم كل الإمدادات؛ لأنّ كل نص يتناص، أي يتفاعل مع غيره من النصوص وينتمي إلى مجال تناصي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها[18]. ومن الموضوعات التي انبثقت من التناص الموضوعاتي الذي استثمره المؤلف:

أ/: موضوع الفتن وعلاقته بالمجتمع الجزائري:

ولعلّ خير مثال نضربه في هذا المقام هو مقطع (**العجائز والقمر**) الذي يروي فيه الروائي أنّ القمر " **قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تم "له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية، فاستعصم وفر "فأمسكت به فقدت قميصه من قُبُل وشهد شاهد من أهلها قال :**

إن قدّت قميصه من قبُل فكذب وكانت من الصادقين ...

وإن قدت قميصه من دُبر فصدقت وكان من الكاذبين... [ص 48 من الرواية].

تتضح للقارئ القوة الاستشهادية التي يتمتع بها الروائي من خلال هذا المقطع الذي أراد به **السخرية** من تلك المدينة التي تراود الخير عن نفسها وتسلكه مسلك الضياع، لينجر من ذلك الانحلال الخلقي في المدينة التي يعشقها الروائي والتي سماها ب" **الحبيبة** [ن]". [**ص23**].

لا شك أن هذه الفقرة الأخيرة من شأنها أن تجعل النص الغائب (قصة يوسف مع زوجة العزيز) حاضرا في ذهن المتلقي، مما يؤدي إلى تحول علاقات الحضور والغياب إلى علاقات حضور حية رغم اختفائها على مستوى الكتابة

وتجليها في مستوى القراءة[19]، وما يحيلنا إلى هذا هو ذلك الاستشهاد الضمني الذي يجعل القارئ يستحضر الماضي ليشتق منه مفهوماً آخر، تلك القصة التي صورها الله عز وجل في سورة يوسف ليفهم منها القارئ أن المعصية تكاد تقترب من الأنبياء لولا الاستغفار ووجود من يحميهم من الفتنة، وإذا أردنا إيراد النص القرآني الذي حاول المؤلف الاستشهاد به مثلنا له بقوله تعالى: وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ {23} وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَن رَّأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاء إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ {24} وَاسُتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاء مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوَءًا إِلاَّ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ {25} قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَن نَّفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الكَاذِبِينَ { 26} وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِن الصَّادِقِينَ {يوسف/27}. وفي نفس الحكاية أي حكاية العجائز والقمر يورد الروائي مقطع آخرك قوله:

"اجتمعت العجائز عند بوابة المبولة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة ويأجوج ومأجوج من كل حدب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون وحُشر كل ساحر عليم...

وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء... حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها شكوتاها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضلة.

تأملت صفحة القمر المضيئة وهي تلوك علكتها... فرأت صورتها بشعة مفزعة... مخيفة... مهلعة... مهلكة... قهقهت عاليا تنوح ثم قالت:

مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟

وأجابتها صفحة القمر صمتا... سخرية... هُزُءً... تكبرا... تعاليا... فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح... وأوحت إلى العجائز أن شوهن محيا القمر..."[ص48]. إن هذا التمويه الذي أغرق به الكاتبُ النصَّ في أجواء ضبابية تجعل من الصعب الوصول إلى تحديد هدف ورسالة تنهض بها الرواية، وقد كان لهذا التمويه صورا متعددة يستعين به المؤلف لعرقلة أفكار القارئ، وهذا ما يجعل النص السردي ينفتح على عدد كبير من التأويلات، ففي قوله أن [**القمر نزل القصعة المملوؤة**] يحيلنا مباشرة إلى الشعوذة والسحر الذي مازال المجتمع الجزائري يتخبط فيها، فهذا الأخير من العوامل التي أخرقت المدينة المومس أو الحبيبة المفقودة التي جسدها المؤلف حلماً يصعب تحقيقه. في نفس المقطع يستطرد المؤلف كلام آخر يجعلنا نستحضر قصة أخرى معروفة ففي قوله[**مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟**]، نفهم مباشرة أن تقنية الاستحضار هذه تحيلنا إلى قصة [فلة والأقزام السبعة] فهذا المقطع كانت تردده زوجة الأب الشريرة لكون فلة [**بياض الثلج**] أجمل منها، فراحت تكيد لها كيدا[20]. وفي نفس المقطع يحيلنا إلى حكايات ألف ليلة وليلة كقوله: [فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح]. تستثمر رواية جلاوجي العالم التخييلي لكتاب [**ألف ليلة**] على مستوى محاكاة "شكلها الدائري الذي يجعل السرد يلتف حول نفسه عبر نظم حكايات متكوكبة وحبكات متوازية، وخلق أصداء ونقرات لصوت الحكاية الأصلي، أي للحكاية الإطار التي هي رحم الليالي"[21].

ومن ثم نلفي السرد في رواية السرادق مستطيلا هو الآخر بفضل "التوليد الحكائي" المستند إلى محكي أساس يتجلى في مقطع "**وحدي أنا والمدينة...**" [ص09]، المشخص لعلاقة التوتر بين السارد والمدينة المنعوتة بالمومس، حيث

الإحساس بالاغتراب نتيجة الإخفاق في الحب والسياسة، ونتيجة انهيار القيم وفقدان المعنى. ومن رحم هذا المحكي الإطار الممثل لشعور الاغتراب تتولد محكيات صغيرة وافرة تنجذب لذاك الشعور الذي يتحول إلى استعارة موسعة تتنامى بداخلها صور الفقدان والعبث والإخفاق والعجز والتوق إلى العدالة والكرامة والمواطنة الإنسانية.

وإذا كانت قوة الحكي في الليالي تنهض على تأجيل الموت لفائدة الحياة، فان قوة حكي السرادق تقوم على تأجيل الفجيعة واستشراف الحلم من خلال توليد إرهاصات البشارة المشعة ببارقة الأمل ولمعة الخلاص، الشيء الذي يحول التشاؤم المنبعث من النص إلى تشاؤم حي، يجسد تشاؤم الفن في مقابل تفاؤل الإرادة. ومن هنا القيمة الإنسانية للرواية إذ هي لا تصنع الأمل الكب ولا التفاؤل الزائف الذي يخفي قبح الواقع وفجيعة الذات والمجتمع.

وفضلا عن هذا التناص البنائي، ثمة إشارات مبثوثة في النص تستوحي شخصيات القصة الإطار لليالي حيث حضور شهريار وشهرزاد ودنيازاد، كما في الخاتمة :(**غير أن الملك شهريار أذاع يقينا أن ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات.. إن كيدهن عظيم.. (ص9)**. فهاهنا نلاحظ مزجا لشذرات حكائية من عالم الليالي وعالم القرآن الكريم،كما لو أنهما كتابان مؤسسان لعلامات المتخيل في الثقافة العربية الإسلامية التي ينهل منها الكاتب. ومن ثم استثمار قوتهما النصية والدلالية وفق مقاصد جديدة تعتمد التهجين والأسلبة. أو كما في المقدمة حيث يقول السارد: (**وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح. حين ولى النهار وراح. حين تثعبن الدامس الطامس وصاح..حين ضل الزمان وجاح.. قالت دنيازاد أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها انسي ولاجان...** ص.126). ففي هذا المقطع نلفي استيحاء لقفل الحكي المعهود في الليالي والمنظم

للتوالد السردي، لكن السارد يوشيه بالأسلوب البلاغي الساخر المسجوع تعبيرا عن قوة اللغة المستلهمة من لغة البديع التي شخصت قوة الدولة الإسلامية في أوج عظمتها السياسية المقترنة بالفتوحات. فهل تكون لغة الكاتب بحثا عن قوة مفتقدة؟ أم حلماً يجسده الروائي بقلمه ولكنه يبقى صعب التحقيق على الواقع.

لقد أثبت جلاوجي فعلا من خلال هذه المقاطع قدرته العجيبة على استحضار النصوص الغائبة وتذويب بعضها داخل بعض للحصول على نص حاضر يتناص مع الكثير من النصوص الذائبة فيه والمتفاعلة معه ليشكل منها أنموذجاً لذلك الانحلال الخلقي الذي تشترك فيه هذه الصفات كالحقد والشعوذة والليالي من بعيد أو قريب.

<u>ب/: موضوع الهلاك المرتقب:</u>

القصة العجائبية (ألف ليلة وليلة):

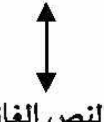
كي يرسم الروائي تلك المشاهد المعبرة عن مخاطر محدقة بمجتمعه، يعمد إلى توظيف العجائبي لأن موضوعا كهذا يتطلب ذلك. إن العجائبي هو العنصر المهيمن على على خطاب الروائي عز الدين جلاوجي في تشكلاته وفي موضوعاته فنحن نجد العجيب والغريب يتداخلان، يخترق العجيب مجموع مفاصل السرد، وهو مستوحى من مصادر عديدة لا تتحدد بالمقاييس النظرية الغربية (شعرية الفانطاستيك عند تودوروف وآخرين)، ذلك أننا نجد إنطاق الحيوان وأنسنته في كليلة ودمنة، وفي الليالي، وفي عجائب القزويني وفي الحكايات الشعبية القديمة. كما أننا نجد العجيب الخلاب في القرآن الكريم أيضا وفق ما يرى ذلك محمد أركون في سؤاله: (هل يمكن الحديث عن العجيب الخلاب في القرآن؟). لأجل كل هذا فان الكاتب استوحى المدونة العجائبية في الثقافة العربية والإسلامية أساسا ولو انه لقحها في بعض الصور السردية بالعجيب

الكافكاوي كما في فقرة (المسخ) (**ضحكت ببلاهة وبلادة.. لقد فقدت كل شيء كان في ذاكرتي.. كل شيء غدا أمامي جميلا وبديعا، وأحسست كأن طبقة الشعر التي كانت تغطيني قد ازدادت كثافة، وان ذراعي قد بدأت تنبت زوائد صغيرة تشبه إلى حد بعيد زوائد جناحي الوطواط، ودار في يقيني أنني روح خفاش**...ص.112). ويعرف القارئ أن هذا المشهد الغرائبي يتناص مع استهلال رواية المسخ لكافكا: (**استيقظ جريجور سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة،فوجد نفسه قد تحول في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم**). ومن ثم فان العجيب في رواية السرادق يشف في عدة لحظات عن مسحة وجودية تستوحي كامو وسارتر وبيكت وكافكا لكن ضمن وعي فني يقوم على التهجين والتبيئة. إذ وجودية جلاوجي ليست عدمية بل هي متشبثة بالأمل الإنساني، تحفر وراء اليأس إلى أن تجد لمعة ضوء، وما هذه المشاهد التي يوظفها إلا تعبير عن الفتن التي أصبح المجتمع الجزائري يتخبط فيها، لذلك عمد عز الدين جلاوجي إلى الغرائبي لأنه الأنسب لمثل هذه المواقف.

القدسي: كان الموضوع الأكبر حضوراً في الرواية، بل لا يكاد مقطع من مقاطع الرواية يخلو من القدسي، وقد يتساءل القارئ ويتعجب من ازدحام المدنس أمام المقدس، إنها تقنية غريبة تنبع من مؤلف عارف بالدين، فالمزج بين المقدس والمدنس كان ضرورياً[22]، لأن السخرية التي توجه أحداث السرد في الرواية تتحتاج إلى المدنس لتشويه الشخصيات التي مثلها الروائي في الأحزاب السياسية والتي كانت سبباً وراء تفشي الانحلال الخلقي. تتجلى مظاهر القدسي أساسا في توظيف الاعتقاد بقيمة البركة، استشراف الغيب. ومن ثم حضور شخصيات المجذوب، والشيخ مولانا، حيث أجواء الحضرة والسحر والتعاويذ والطقوس واللغة الملغزة المؤمنة بالقوة السحرية للكلمات. وذلك ما نلفيه في فقرات (في حضرته، في

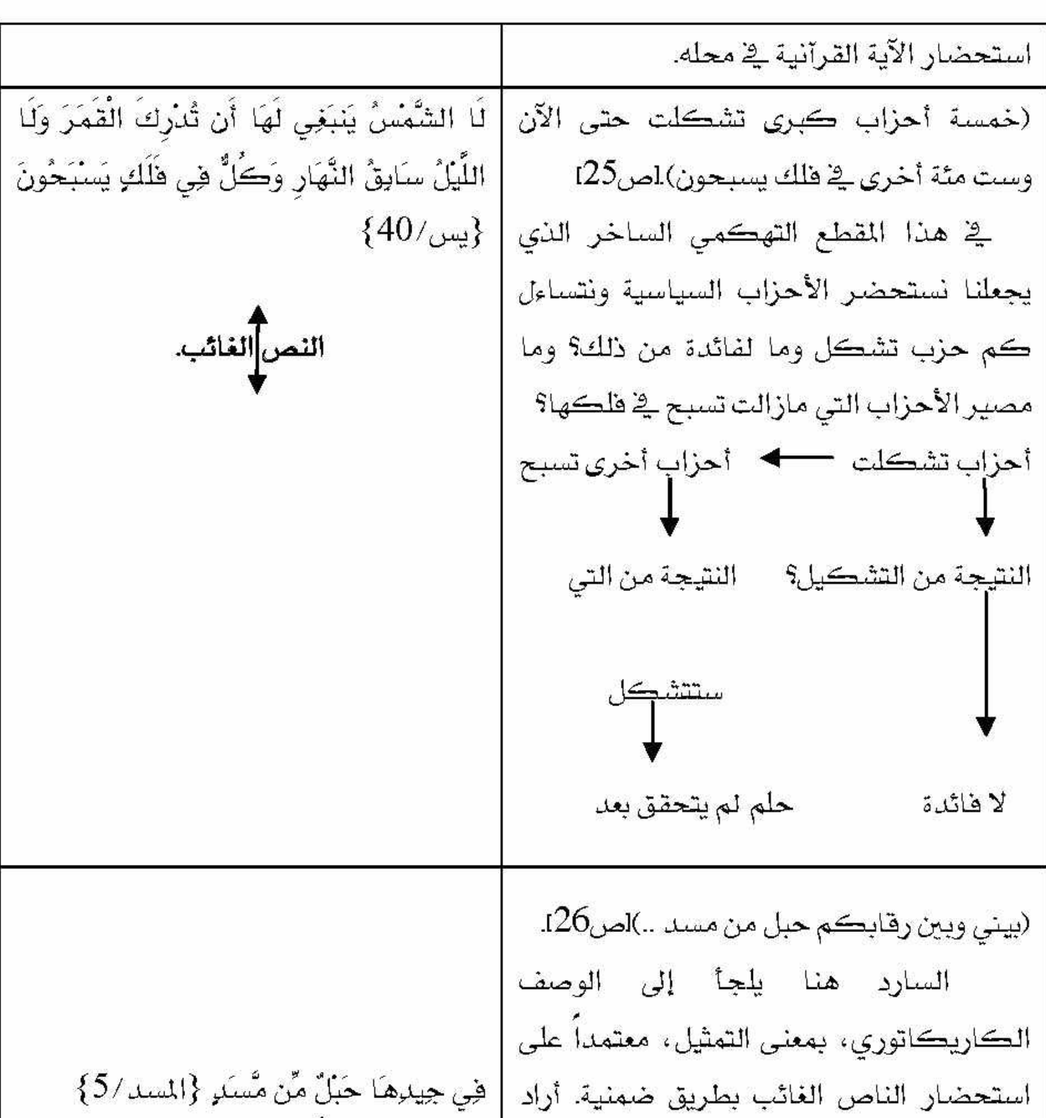
رحاب الصخرة، عاقبة الشيخ، في حضرة مولانا..). ويعتمد هذا التوظيف بالأساس على الغور في طبقات عميقة من الوجدان الشعبي للكشف عن حضور الخيالي في الواقعي خلافا لتلك المنظورات الضيقة التي تعزلهما، لان الواقع المرصود يتضمن مستويات إدراك، ويحضن طبقات تفكير متمازجة، وأنماط عيش لا انفصام فيها بين العقلاني واللاعقلاني. تحضر لغة القرآن الكريم وقصصه بشكل لافت في الرواية، ومن ذلك استلهام الأسلوب القرآني وفق تحويرات تروم منح قوة أسلوبية للنص مع خلق مقاصد جديدة، وكذا استيحاء قصة الطوفان في اتجاه التعبير عن الكارثة التي تنتظرها المدينة جزاء إغراقها في الفساد السياسي والاجتماعي؛ ومن ثم فان هذه القصة الثرية بالرموز والسخرية والنماذج تعتبر جزءاً من الوجدان الشعبي للقارئ حتى ولو أنها مضمنة في كتاب مقدس،كما أنها تعتبر، في تقديري، من علامات مقاومة السرد الكولونيالي في اتجاه ابتداع رواية تقوم بتهجين السرد المعهود، ونقض أسسه المعرفية؛ ومن الهام تأويل هذا التعلق بالنص القرآني في ضوء وعي مقارن يستحضر فرضية (نورثروب فراي) في كتابه (تشريح النقد) التي ترى بأن الإنجيل يشكل القانون الأكبر للأدب الغربي. فهل يكون القرآن بدوره قانونا أكبر للأدب العربي الإسلامي على مستوى التأثر المقصود وكذا على مستوى العلامات والرموز والأساليب ورؤية الكون المضمرة في لاوعيه النصي؟ ذلك سؤال يستحق الاستنطاق، وقراءة الرواية حافز على الاقتراب منه.

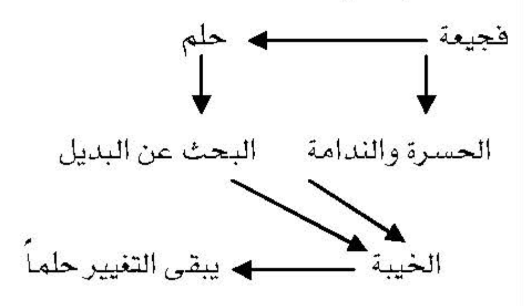
ولذلك حاولنا التمثيل بهذا الجدول الذي يرصد لنا مختلف المقاطع التي تتعدد موضوعاتها من مقطع إلى آخر، محاولين كل مرة العليق والتحليل وذلك باستنطاق المسكوت عنه[المضمر] وحاولنا بكل جدية العثور على الاستلهام الديني الذي أخذه المؤلف حجة لبناء "رواية سرادق الحلم والفجيعة".

المقطع السردي من الرواية	المقطع السردي القرآني المتناص من شتى الموضوعات [الصريح- الضمني]
(هل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها؟..أو ربما لم يحدث طوفان أصلا...ولم تمخر السفينة عباب البحر وبقيت المدينة المومس كما هي...).]ص 08[⟸ استحضار قصة الطوفان لتبيان موضوع الفساد في مدينة المؤلف ويتمنى لو أن الطوفان يأتي ليغسل هذه الدعارة وما شابه ذلك.	فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالدَّمَ آيَاتٍ مُّفَصَّلاَتٍ فَاسْتَكْبَرُواْ وَكَانُواْ قَوْمًا مُّجْرِمِينَ {الأعراف/133}. وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ {العنكبوت/14}  النص الغائب.
(وهل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا... ننحته بأظفارنا... ننفخ فيه من أرواحنا؟؟؟ولقد سماه لعن السارمي ولكني استقبحت هذا الاسم الشنيع... واخترت له اسما رائعا...إنه قبحون...قبحون العظيم...السامري.)ص14- 15 ⟸ استحضار قصة السامري، لمعالجة موضوع الشرك بالله والإيمان بالسحرة، وكان القرآن الكريم خير مثال يضربه المؤلف. (قال أحدهم:- لن نبرح عليه عاكفين...وقال ثان: - هذا إلهكم وإله آبائكم الأولين... وقال الغراب: وعجلت إليك)]ص15[.	قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلْكِنَا وَلَكِنَّا حُمِّلْنَا أَوْزَارًا مِّن زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ {طه/87} قَالُوا لَن نَّبْرَحَ عَلَيْهِ عَاكِفِينَ حَتَّى يَرْجِعَ إِلَيْنَا مُوسَى {91} قَالَ يَا هَارُونُ مَا مَنَعَكَ إِذْ رَأَيْتَهُمْ ضَلُّوا { 92} أَلَّا تَتَّبِعَنِ أَفَعَصَيْتَ أَمْرِي {طه/93}  النص الغائب
(هو شكلها...هي شكله...الكل على	قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ البَقَرَ

شكل وشاكلة...لقد تشاكل البقر علينا وإنّا إن شاء الله لمهتدون).اص18]. **يسخر المؤلف من الناس** الذين يتشابهون في المعصية ، ويتمنى من الله عزوجل الهداية والقارئ لهذا المقطع يفهم بأن موضوع الروائي هو محاولة تقديم كفيفية عيش الشعب الجزائري، وقد حذر الرسول(ص) من هذا في قوله " لا تكن إمعة".	تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّآ إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ {البقرة/70} **النص الغئب**
(تريد أن تبلغ مجمع البحرين...وقلبك معلق بالحوت...ولبك عاشق للعجل...عد اذبح العجل...واحي الحوت... ودون ذلك فلن تسطيع معي صبرا)..**اص18]**. يتهجم الروائي على الناس الذين لم يستطيعوا الصبر، لأن إصلاح الفرد والمجتمع يقتضي مبادرة وتضحية، وللتمثيل يستحضر الكاتب قصة موسى والعبد الصالح. فكثيراً ما قيل عن المجتمع الجزائري أنّه شعب همجي وثائر، وقد تجلى هذا في كثير من الأزمات التي عاشتها الجزائر في الآونة الأخيرة، وهذا نتيجة عدم الصبر والتسرع في اتخاذ القرارات.	وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا {الكهف/60} **النص الغائب**

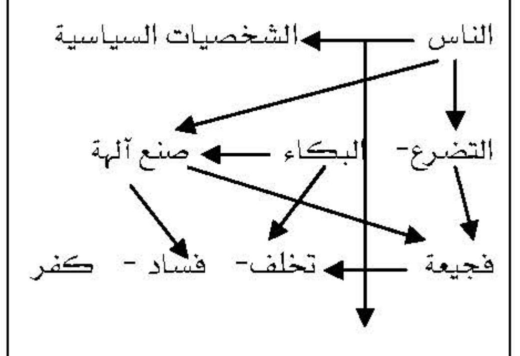
(.... وفي لمح البصر نُسخ من أبينا نسخةٌ أحلى وأمر... ودارت عينا أبينا اليمنى صارت اليسرى واليسرى صارت اليمنى، وتحركت فيه بهيمية الأنعام، وتهاوى في دركات الحضيض... قلنا اخرج منها إنك من الفانين.. ووجد نفسه عاريا في الخلاء فبكى، لقد فقد الخلد... العرش... الله على العرش استوى... واستبدل الفرش بالعرش... أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير؟؟ اهبطوا فإن لكم فيها ماسألتم). [ص19]. الحكم الإسلامي ← الحكم الديمقراطي الطرد - اللعنة الحكم - ضعف التسيير استبدلوا الذي هو [أدنى] بالذي هو [خير] التخبط في الدعارة والفقر نتيجة هذا التبديل	وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ {35} فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ {البقرة/36}  إنّ الروائي حسب تأويلي يستحضر قصة الحزب الإسلامي الذي ظهر في التسعينات وكانت ردة فعله سلبية على معاناة الشعب الجزائري، فالسلطة طردته، وفي هذا المقطع يجد القارئ نفسه أمام قصة آدم، ويبقى هذا الاستلهام غامضاً لكون مقصدية المؤلف غامضة.
(هل أصارحه بما جئت من أجله؟؟ أقصد هل أبوح إليه بالسر؟؟ وهل هو في حاجة إلى البوح لقد رأى كل شيء... وفهم كل شيء... إنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور). ص20. يتضح من هذا المقطع أن النصيحة أصبحت لا تنفع، لكون العقول لا تعقل، في هذا المقطع سخرية مريرة من تصرفات الشعب الجزائري، ولقد كان	أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ {الحج/46} 

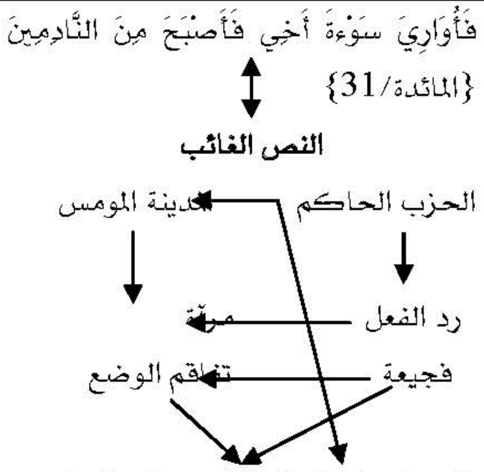
استحضار الآية القرآنية في محله.	
(خمسة أحزاب كبرى تشكلت حتى الآن وست مئة أخرى في فلك يسبحون).[ص25] في هذا المقطع التهكمي الساخر الذي يجعلنا نستحضر الأحزاب السياسية ونتساءل كم حزب تشكل وما لفائدة من ذلك؟ وما مصير الأحزاب التي مازالت تسبح في فلكها؟  	لَا الشَّمْسُ يَنبَغِي لَهَا أَن تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ {يس/40} **النص الغائب.**
(بيني وبين رقابكم حبل من مسد ..)[ص26]. السارد هنا يلجأ إلى الوصف الكاريكاتوري، بمعنى التمثيل، معتمداً على استحضار الناص الغائب بطريق ضمنية. أراد المؤلف بهذا الوصف أن يعطي للقارئ موقفه من هذه الشخصيات التي لا يحبذ المؤلف تصرفاتها ويصرح بالهوة الموجودة بينه وبين تلك الشخصيات. (اقتربتْ...تكومتُ...ظلّلَت قلبي بظل ذي ثلاث شعب خمطٍ دغيلٍ...لا ظل ولا ظليل)[ص28].	فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ {المسد/5} **النص الغائب.**

يصور لنا السارد تلك المشاهد التي يفقد فيها الأمل فهو يلجأ إلى جعل بعض الأمور مستحيلة، فقوله [لاظل ولا ظليل] يجعلنا نفهم فقدان السيطرة على المشاكل التي تعاني منها المدينة المومس.  (هي الآن قاب قوسين أو أدنى ما كذب الفؤاد مارأى ...).[ص28].	انطَلِقُوا إِلَى مَا كُنتُم بِهِ تُكَذِّبُونَ { 29} انطَلِقُوا إِلَى ظِلٍّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ {30} لَا ظَلِيلٍ وَلَا يُغْنِي مِنَ اللَّهَبِ {المرسلات/31} **النص الغائب**
الروائي ← المجتمع الجزائري الرؤية ↓ نقل الأحداث ↓ ما كذب السارد فيما ينقله في الرواية. من سياق المقطع السردي نفهم أن قلم عز الدين جلاوجي شاهداً وناقلاً حقيقياً للأحداث، ومخيلته في استحضار النص الغائب والتصرف فيه على حسب الموضوعات المعالجة تبقى من أرقى التقنيات السردية التي يفتقر إليها النقد الموضوعاتي. "الغراب يرقص بجنون يضرب الأرض بقدميه	فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى {9} فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى {10} مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى { 11} **النص الغائب** جبريل ← محمد [ص] الرؤية ← نقل رؤية جبيرل [له ستمائة جناح] رؤية النبي لجبريل كانت صادقة ما كذب محمد[ص] فيما رآه.

فيتطاير البول من تحت أقدامه طمياً... حمأً... عفنا على وجوه الجميع سائغا للشاربين.)[ص30]	وَإِنَّ لَكُمْ فِي الأَنْعَامِ لَعِبْرَةً نُّسْقِيكُم مِّمَّا فِي بُطُونِهِ مِن بَيْنِ فَرْثٍ وَدَمٍ لَّبَنًا خَالِصًا سَآئِغًا لِلشَّارِبِينَ {النحل/66}
الغراب(الحزب الحاكم) ← المجتمع الجزائري سوء التسيير ← بول[فقر- تشرد] فجيعة ← المدينة المومس يطمح إلى المدينة الفاضلة [المثالية]	↕ **النص الغائب** الأنعام ← البشر اللحم - الفرث - الدم- اللبن الأكل والشرب ↕ عدالة إلهية للجميع
حلم لم يتحقق لأن الغراب أحاط بسرادقها[بجدرانها] عدالة غير متوفرة نظام طبقي لا توجد عدالة اجتماعية	
في هذا المقطع سخرية لاذعة من الحزب الحاكم الذي لا ينفع شعبه ومدينته إلا ببقايا البول، وفي نفس الوقت نجد السارد يستحضر النص الغائب كي يصرح للقارئ بأن الحيوانات التي لا تعقل تنفع الناس بكل الخيرات ، لذلك فالملاحظ لهذا الاستلهام الديني الذي تتعدد مواقفه حسب تعدد موضوعاته يجد بأن رواية المؤلف حاولت أن تحيط بالموضوع من كل الزوايا فاتحة للقارئ طريقا للتأويل والتحليل بطريقة موضوعاتية،	في هذه السخرية عودة إلى تنشيط القارئ فالسخرية تجله يستحضر نصوصاً أدبية عريقة من التراث العربي كرسالة الغفران ومنامات الوهراني ونصوص الجاحظ التي لا تخلو من أسلوب العري [كما يسميه محمد مشبال في كتابه بلاغة النادرة].

تجعله يستحضر السخرية - التناص - القارئ الرمز- التخييل - التأويل......الخ.	
(وعجلت إلى الجمع نهما لاستطلاع النبإ العظيم الذي هم له مجتمعون ..). وما كدت أصل حتى تزوبعوا حولي وملأوا أذني ومنخري ثم أمسكوا بتلابيبي وجروني كالموقوذة...وفي لمح البصر ربطوني بحبال غليظة على ساق الإله فبحون...)[ص32]. السارد في هذا المقطع يسخر من التجمعات التي تقيمها الأحزاب السياسية ولا تعود بالمنفعة على المدينة المومس ويصرح السارد بأن تجمعاتهم لا تصنع إلاّ آلهة [الشرك بالله]. السارد ⟵ الحزب الحاكم. تجمعات ⟵ دعوة الغير للتجمع فجيعة ⟵ الشرك- اللهو- اللامبالاة. الحلم لم يتحقق فالتجمعات سرداق[جدار-حاجز] تحيط بالتغيير.	عَمَّ يَتَسَاءلُونَ {1} عَنِ النَّبَإِ الْعَظِيمِ { 2} الَّذِي هُمْ فِيهِ مُخْتَلِفُونَ {النبأ/3} ↕ **النص الغائب.** استحضار الغائب لمعالجة الحاضر، أعطى لهذه المقاطع السردية، ثراء واسعاً على مستوى التكثيف السردي، فالسخرية بدون هذا الاستلهام الديني لن تعرف طريقها. طريقة توظيف الجانب الديني تختلف من مقطع إلى آخر حسب الفكرة المعالجة . لو ارتكزت القراءة على الجانب البنيوي فقط لما تمكنا من استخراج التناص الضمني، ولهذا كانت الدراسة الموضوعاتية هي الأنسب.
(وخروا إلى الأذقان سجدا تتعالى ...)[ص32]. الناس ⟵ الحزب الحاكم السجود ⟵ السّجود للغير الله فجيعة ⟵ الشرك بالله الحلم يبقى بعيداً	إِنَّمَا يُؤْمِنُ بِآيَاتِنَا الَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا بِهَا خَرُّوا سُجَّدًا وَسَبَّحُوا بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ {السجدة/15} ↕ **النص الغائب.**

بواسطة استحضار الغائب يفهم المتلقي أن السجود لا يوجب إلاّ للّه تعالى. (ورأوا الغراب يهرع عند سفح الإله فبحون فهرعوا خلفه وانكبوا جميعا إلى الأذقان مهطعين رؤوسهم، خابتين خشعا وهم يبكون...يولولون... يعوون...ولوردهم المورود يرددون) اص36]. كذلك تبقى السخرية مستمرة من الفئة التي تجري وراء ناس لا ينفعون بني آدم بالبتة. وفيه هذه السخرية إشارة إلى أن الشعب الجزائري مازال يبكي ويجري أثناء رؤية الغراب[الحزب الحاكم] بهذه السخرية يحاول السارد أن يعالج بعض الظواهر الاجتماعية، فالتضرع لن يكون إلا للّه عز وجل. (ورأيت الغراب ينأى بجانبه يقتعد التراب المتثائب...وإن هي حتى أقبلت المدينة المومس فقعدت إليه...فحدق فيها مقطبا دون أن ينبس...لقد اتخذها مرآة يرى عليها وجهه...وربما وقفت أمامه الساعات الطوال تتخذه مرآة ترى عليه صورتها). اص38].	يعطي هذا المقطع صورة ساخرة وتهكمية من الناس الذين يسجدون لذا الحزب الحاكم الذي ينعته السارد بالغراب. مُهْطِعِينَ مُقْنِعِي رُءُوسِهِمْ لا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ وَأَفْئِدَتُهُمْ هَوَاء {إبراهيم/43} ↕ **النص الغائب** 
في هذا المقطع سخرية ترسم لنا بتقنية الوصف موقف الحزب الحاكم من المدينة المومس ومن الآفات الاجتماعية التي تحدق بالمدينة،	فَبَعَثَ اللّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ

فالسارد يصرح للقارئ بقوله بأن هذه الآفات أصبحت مرآة ينظر فيها الغراب، كأنه يتهجم بسخرية لاذعة على الصمت الذي يتمتع به الغراب. ويحاول السارد بهذه السخرية معالجة بعض المواقف التي تنتشر في المجتمع الجزائري، فكيف لا، فهو ابن مدينته، لذلك كان نقله للأحداث صادقاً.	فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ {المائدة/31}  القضاء على الحلم الذي يتوقعه السارد. فسرادق[حواجز] الحزب الحاكم أحاطت بالمدينة المومس وجعلت منها مرآة . يلجأ القارئ من خلال المقطع المتناص إلى استحضار قصة الغراب الذي بعثه الله ليحفر في الأرض من أجل أن يأخذها ابن آدم[عليه السلام]؛ مرآة ليواري بها سوءة أخيه، لقد كانت هذه المرآة نموذجاً صحيحاً . ولكن السارد يعمد إلى قلب الوضع ليسخر من الغراب الذي يجعل [المدينة المومس] مرآة له ، عكس عملية الدفن التي أخذها ابن آدم [عليه السلام] مرآة لمعالجة الموقف.

حاولتُ في هذا الجدول أن أرصد بعض المقاطع السردية التي وجدنا لها أثراً بالغاً في استحضار الجانب الديني الصريح والضمني؛ ركزت في قراءتي على التحليل الموضوعاتي لتكون قراءتنا أوسع، فالمزج بين التأويل والسخرية

والقراءة السياقية للرواية كان الأنسب من الدراسات التي تناولت هذه الرواية من منظور بنيوي محض.

وأتمنى أن تكون قراءتي مجرد رحلة إلى "الغابة السردية"[23] التي نسجها عز الدين جلاوجي تحت عنوان "سردادق الحلم والفجيعة"، فمعرفة مقصدية المؤلف أمر صعب لذلك يبقى تأويلنا للأحداث مجرد محاولة لكون النص ينفتح على أثر غير محدود من القراءات.

الهوامش

1 – عز الدين جلاوجي من الأصوات الروائية الشابة التي استطاعت في السنوات الأخيرة أن تحفر بذكاء موقعها في خريطة السردية الجزائرية، لما تحمله أعماله من تعرية للواقع بالنقد والتحليل دون أن يتوانى في التوظيف الخيال ليرسم صورة بانورامية لمجتمع يفور ويتصارع فيها تتراجع قيمة الجمالية والقيمة بصورة مفجعة. إبراهيم سعدي، تسعينيات الجزائر كنص سردي الأحرار الثقافي العدد9 \جانفي 2006.

2 – عز الدين جلاوجي: سُرادق الحلم والفجيعة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000.

3 – ينظر: مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، د.ط، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 30– 31.

4 – الحجاج السردي عند الجاحظ، بحث في المرجعيات والنصيّات والآليات. تفحص الموقع: www. Kotobarabia.com

5 – qui a rapport au thème d' un mot: nouveau dictionnaire pratique, (g- z), p; 2864.

6 – علوش سعيد، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب، 1989، ص 23.

7 – م، ن، ص 24.

8 – م، ن، ص ن.

9 – م، ن، ص 25.

10 - ينظر: لحميداني حميد، سحر الموضوع في النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دار سال مطبعة النجاح الجديدة، 1990، ص 38.

11 - سعيد علوش، م، س، ص22 .

12 - م، ن، ص 42.

13 - م، ن، ص ن.

14 - حميد لحميداني سحر الموضوع، م، س، ص 25.

15 - محمد مفتاح، دينامية التناص، تنظير وانجاز، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ت، ص 96.

16 - محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، ومجالات تطبيقه، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008، ص 100.

17 - م، ن، ص 100.

18 - ينظر: إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، حقيقة النص بين التواصل والتمايز، ط1، مركز الانتماء الحضاري، حلب، 2000، ص 27-28 .

19 - ينظر: ينظر: م، ن، ص 30.

20 - ينظر: الخامسة علاوي جامعة قسنطينة، شعرية الرواية وهاجس التجريب، في رواية سرادق الحلم لعزدين جلاوجي"، دراسة تلقيتها من الأستاذ عزدين جلاوجي يوم 04 مارس 2011، على الفايسبوك.

21 - م، ن، ص ن. [من نفس الدراسة].

22 - ينظر: مرسيا إلياد، المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس المحامي، ط1، دار دمشق، للطباعة والنشر، ص 8-9.

23 - أمبرتو إيكو 6 نزهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

السعودية
جذور
العدد رقم 30
1 يناير 2010

التناص النقدي
«صدى الموازنة في المثل السائر»

عبدالحميد الحسامي(*)

المقدمـــة:

يمثل التراث البلاغي والنقدي في الثقافة العربية رافدًا من روافد الثقافة العربية ، وهو جهد متراكم لا انفصال بين حلقاته ، ولعل المثل السائر من المؤلفات التي أثارت جدلاً بين النقاد قديمًا ، و لم تنقطع العناية به في هذا الزمان، فقد عظمت الإفادة منه وكثر النقل عنه ، واحتفى به الباحثون حفاوة منقطعة النظير؛ لأنه يمثل إحدى الحلقات المهمة في سلسة التفكير النقدي والبلاغي العربي. والمثل السائر موسوعة كبرى تشبه في غزارة مادتها كتاب البيان والتبيين لأبي عثمان الجاحظ وكتاب الكامل للمبرد ، وتمتاز عنهما بوضوح المنهج ، وحسن الترتيب ، وجودة التنسيق ووحدة الموضوع. و لم يترك شيئاً بفن البلاغة إلا ذكره ، كما قال ابن خلكان(1).

وقد شغل كتاب المثل السائر – كما يرى د. محمد زغلول سلام – «ميدان النقد العربي واستحوذ على نصيب كبير من العناية بين الأدباء في كل

(*) باحث مصري.

عصر إلى عصرنا الحديث، وتسنم مكانة ممتازة بين كتب الأدب عامة وكتب النقد والبلاغة خاصة»[2].

وفي الوقت نفسه فإن كتاب الموازنة يعد من الكتب التي شكلت نقلة نوعية في بنية التفكير النقدي العربي «فقد استقر في يقين كثير من النقدة المحدثين أن كتاب الموازنة يعد وثبة علمية وفنية كبرى في تاريخ النقد الأدبي العربي...»[3].

وقد أسهمت في تشكيل الخلفية الفكرية والثقافية لابن الأثير عدة عوامل أهمها: قراءاته لكتب الأدب وموسوعاته، يقول: «فلم أترك في تحصيله سبيلاً إلا انتهجته، ولا غادرت في إدراكه باباً إلا ولجته، حتى اتضح عندي باديه وخافيه، وانكشف لي أقوال الأئمة المشهورين فيه، كأبي الحسن علي بن عيسى الرماني، وأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، وأبي عثمان الجاحظ، وقدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري، وأبي العلاء محمد بن غانم، وأبي محمد عبد الله بن سنان الخفاجي وغيرهم ممن له كتاب يشار إليه وقول تنعقد الخناصر عليه»[4].

بيد أن ابن الأثير ـ وهو المعجب بنفسه المعتد برأيه وعلمه وشخصيته وتفرده، الذي يرى نفسه الأعلم والأذكى والأفطن والآتي بما لم تستطعه الأوائل – كما ذكر د. علي جواد الطاهر[5] مع ذلك كله نراه يقف بإجلال أمام كتابي: «الموازنة» للآمدي و«سر الفصاحة» لابن سنان الخفاجي قائلاً: «وقد ألف الناس فيه – أي البيان – كتباً وجلبوا ذهباً، وحطبوا حطباً، وما من تأليف إلا وقد تصفحت شينه وسينه، وعلمت غثه وسمينه، فلم أجد ما ينتفع به في ذلك إلا كتاب الموازنة للآمدي، وكتاب سر الفصاحة للخفاجي، غير أن الموازنة أجمع أصولاً وأجدى محصولاً»[6].

ولا شك في أن هذا الإعجاب وتلك الإشادة – التي لم تخل من غمز شفيف لاسيما من «سر الفصاحة»[7] – حينما تأتي من شخص مثل ابن الأثير

الذي طالما أدمن غمط أقرانه وسابقيه وازدراءهم بلغة لا تخلو من تقعر يفصح عن استعلاء منفوخ وتورم في الذات ، فإن ذلك مدعاة لإثارة كوامن السؤال عن سر التأثير الطاغي لذينك الكتابين ، الذين جعلا ابن الأثير واقعًا في دائرة استقطابهما ومرغمًا على تقديم شهادته بتفردهما لاسيما كتاب الموازنة ، مع أننا لم نجد إشارة أو ذكرًا لكتاب الموازنة في كتاب المثل السائر إلا لمامًا، مما حدا بنا إلى محاولة تتبع صدى «الموازنة» في «المثل السائر» بوصف ذلك تناصًا نقديًا يسهم في فتح باب المساءلة للمؤلفات النقدية في تراثنا النقدي ومكاشفتها لإدراك مدي التداخل في نصوصها ، حيث إن التناص الشعري قد أخذ حظًا من التناول والبحث وهو ما لم يتأت للتناص النقدي على الرغم من وفرته بيد أنه يتطلب جهودًا مثابرة في تلمسه والتنقيب عنه ، للكشف عن بنية التفكير النقدي العربي.

وقد تناولت الظاهرة المدروسة من خلال استقصاء المواضع التي وردت في فهرست كتاب المثل السائر «الأعلام» و«المؤلفات» فكل موضع فيه ذكر «للموازنة« أو «للآمدي» سواء من قِبَل ابن الأثير أو من قبل محققَي الكتاب رجعت إليه ، وكانت هذه هي الآلية الأولى في تتبع التناص الكائن بين الموازنة والمثل السائر، أما الثانية فهي قراءة الموضوعات التي يشترك فيها الكتابان وملاحظة التناص في الفكرة أو البناء النصي أو طريقة المعالجة للموضوع.

كما أن موضوعًا كهذا يقتضي قراءة كتاب الموازنة بكامله ثم قراءة المثل السائر والمقارنة بينهما لبيان ملامح التناص في المثل السائر ، وليس ذلك فحسب بل إنه يقتضي الوقوف على ما كتبه النقاد لاسيما الذين توفرت كتبهم أو بحوثهم على المثل السائر ، أو كانت دائرة في فلكه.

ولا ريب في أن هناك إشارات نقدية تبرز تأثر النقاد بالمثل السائر لا سيما تلك الإشارة التي ذكرها عبدالله محارب في دراسته للموازنة حيث يحيل إلى ذكر ابن الأثير للآمدي في عدة مواضع وأثنى عليه وعلى كتابه(8) بيد أنه اكتفى

بمواضع ذكر ابن الأثير للآمدي فحسب ، وتأتي دراستنا لتقوم بتفصيل تلك المواضع التي ذكرها ابن الأثير واستقصاء المواضع التي لم يذكر فيها تأثره به ، فضلاً عن البحث في تأثر ابن الأثير بمنهج الآمدي في الموازنة.

وقد استخدمت الدراسة المنهج الوصفي المقارن للوصول إلى النتائج المأمولة، تحدوه غاية الإجابة عن سؤال محوري هو:

- ما ملامح تناص المثل السائر مع الموازنة ؟ ويتفرع عنه عدد من الأسئلة أبرزها:
- هل تجسد التناص في المادة العلمية فقط؟ أو أنها طالت المادة والمنهج؟ وهل اقتصرت على المواضع التي ذكرها ابن الأثير؟ أو أنها تسللت إلى بنية الكتاب فبرزت في مواضع عديدة ذكر بعضها ، وأعرض عن بعض؟

وللإجابة عن هذين السؤالين تم تقسيم البحث إلى مقدمة وتمهيد ومبحثين.

أولاً: التناص من حيث المحتوى:

تجلى تناص المثل السائر مع الموازنة من حيث المحتوى في عدد من الموضوعات التي تناولها ابن الأثير وأبرزها:

(1) موضوع المعاظلة:

يقول ابن الأثير: «المعاظلة هي مداخلة الكلام بعضه في بعض وركوب بعضه بعضاً» وهذا ما ذكره قدامة بن جعفر وهو خطأ إذ لو كان ما ذهب إليه صوابًا لكانت حقيقتها هذه ، بل حقيقتها ما تقدم وهو التراكب من قولهم: تعاظلت الجرادتان إذا ركبت إحداهما الأخرى ، وهذا المثال الذي مثل به قدامة لا تراكب في ألفاظه ولا في معانيه... «وأما غير قدامة فإنه خالفه فيما ذهب إليه إلا أنه لم يقسم المعاظلة إلى لفظية ومعنوية»(9).

ويلحظ أن ابن الأثير لم يذكر من هو «غير قدامة» الذي خالفه، ولا شك في أنه الآمدي بدليل نص الآمدي في الموازنة الذي يقول فيه: «فذكروا هذه الجمل، ثم مثلوا لها أمثلة تزيد ما قاله عمر رضي الله عنه وضوحًا وبيانا إلا أبو الفرج قدامة بن جعفر فإنه ذكر ذلك في كتابه المؤلف في نقد الشعر ومثل له أمثلة، فغلط في أمثلة المعاظلة غلطًا قبيحًا، وقد ذكرت ذلك في كتاب بينت فيه جميع ما وقفت عليه من سهوه وغلطه»(10).

ولعل هذا الكتاب هو الموسوم بـ«تبيين غلط قدامة في كتابه نقد الشعر» وقد أشار محقق الموازنة محمد محيي الدين عبد الحميد إلى أن للآمدي تصانيف كثيرة منها هذا التصنيف»(11). وأشار إليه د. عبدالله محارب ضمن إشارته إلى مؤلفات الآمدي(12)، كما أشار إلى ذلك المؤلف نفسه(13).

وهكذا نرى أن ابن الأثير – ربما استنكف أن يعترف بالفضل للآمدي في التقدم والسبق في تناول أغلاط قدامة كونه لم يقسم المعاظلة إلى لفظية ومعنوية «وكان جديراً بابن الأثير أن يثني على الآمدي في بيانه أغلاط قدامة في هذا الموضع».

(2) موضوع الجناس:

يقول ابن الأثير: «وقد أكثر أبو تمام من التجنيس في شعره فمنه ما أغرب فيه فأحسن كالذي ذكرته ومنه ما أتى به كريهاً مستثقلاً، كقوله:

ويوم أرشق والهيجاء قد رشقت ... من المنية رشقاً وابلاً قصفا

وكقوله:

يا مضغنًا خالدًا لك الشكل إن ... خلد حقدًا عليك في خلده

وكقوله:

قرت بقران عين الدين واشتترت ... بالأشترين عيون الشرك فاصطلما

وله من الغث البارد المتكلف شيء كثير لا حاجة إلى استقصائه بل قد أوردنا منه قليلاً يستدل به على أمثاله»[14].

أما «الآمدي» فيتحدث عن الجناس عند أبي تمام قائلاً:

«فاعتمده الطائي وجعله غرضه، وبنى أكثر شعره عليه، فلو كان قلل منه واقتصر على مثل قوله:

*** يا ربع لو ربعوا على ابن هموم ***

وأشباه هذا من الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللائقة بالمعنى – لكان قد أتى على الغرض وتخلص من الهجنة والعيب.

فأما أن يقول:

قرت بِقَرّانَ عينُ الدين وانشترت بالأشترين عيون الشرك فاصطُلما

فإنَّ انشتار عيون الشرك في غاية الغثاثة والقباحة، وأيضاً فإن انشتار العين ليس بموجب للاصطلام. وقوله... (أورد أمثلة أخرى) (ثم عقب) «فهذا كله تجنيس في غاية البشاعة، والركاكة، والهجانة..»[15].

ولا يخفى على المتأمل في قول ابن الأثير «وقد أكثر أبو تمام من التجنيس في شعره... « مدى التأثر بنص الآمدي» فاعتمده الطائي وجعله غرضاً..».

وبعد أن ذكر ابن الأثير الأمثلة قال: «وله من الغث البارد المتكلف شيء كثير لا حاجة إلى استقصائه» وهذا يقابله قول الآمدي فهذا كله تجنيس في غاية الشناعة والركاكة و الهجانة. وقد حاول ابن الأثير – من وجهة نظري – أن يوهم القارئ في اقتصاره على إيراد مثل واحد مما أتى به الآمدي من الشواهد وهو:

*** قرت بقران عين الدين وانشترت ***

وزيادة في الإيهام فقد أورد الفعل بصيغة «افتعل» «اشتر» وهو في

الموازنة «انشتر» على صيغة انفعل ، ولا أظنه إلا محاولة في إضفاء الإيهام ، بيد أن الناظر المتفحص لا يفوته أن يدرك صدى الموازنة في المثل السائر ، ومدى اقتباس ابن الأثير منه دون أن يشير إلى سبق الآمدي في هذه القضية ، بل إن المحققَين أيضاً لم يدركا تأثر ابن الأثير بالآمدي في هذا الموضع ، فلم يشيرا إليه كما أشارا إلى تأثره بالآمدي في مواضع أخرى .

(3) موضوع المطابقة:

يقول ابن الأثير في باب (التناسب بين المعاني) القسم الأول في المطابقة:

«فقدامة سمى هذا النوع من الكلام مطابقاً حيث كان الاسم مشتقاً مما سمي به وذلك مناسب وواقع في موقعه إلا أنه جعل للتجنيس اسماً آخر وهو المطابقة ، ولا بأس به إلا أنه كان مثله بالضدين كالسواد والبياض ، وأما غيره من أرباب هذه الصناعة فإنهم سموا هذا الضرب مطابقة لغير اشتقاق ولا مناسبة بينه وبين مسمى، هذا الظاهر لنا من هذا القول إلا أن يكونوا قد علموا لذلك مناسبةً نعلمها نحن»(16).

أما الآمدي فيقول : «وهذا باب – أعني المطابق – لقبه أبو الفرج قدامةُ بن جعفر الكاتب في كتابه المؤلَّف في نقد الشعر: «المتكافئ» وسمى ضربًا من المتجانس المطابق ، وهو : أن تأتي بالكلمة مثل الكلمة سواء في تأليفها ، واتفاق حروفها ويكون معناها مختلفاً... وما علمت أن أحداً فعل هذا غير أبي الفرج فإنه وإن كان هذا اللقب يصح لموافقته معنى الملقبات ، وكانت الألقاب غير محظورة فإني لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه مثل أبي العباس عبدالله بن المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها ؛ إذ قد سبقوا إلى التلقيب وكفوه المؤونة»(17).

ويرى الباحث أن الآمدي قد أشار إلى أن قدامة سمى ضربًا من المجانس

المطابق – أي الجناس التام – وينعى الآمدي على قدامة هذه التسمية حفاظاً على (الجهاز المصطلحي) للعلوم العربية مسلماً بأن الألفاظ غير محظورة ولكن يحبذ الحفاظ على المصطلح ليصبح له دلالته الواضحة ، والآمدي يقدم رأيه في غير تعالٍ ويصبغه بصبغة موضوعية وبأسلوب ينم عن تواضعه وثقته بنفسه ورسوخ قدمه ، وكان حرياً بابن الأثير ألا يغمط الآمدي حقه في سبقه إلى نقد قدامة في هذا الموضوع ، وقد أشار محققا المثل السائر في هامش الجزء الثالث إلى سبق الآمدي لابن الأثير إلى نقد قدامة في تصرفه في المصطلحات[18].

(4) موضوع السرقات:

يقول ابن الأثير: «والصحيح أن باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة ومن الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له..». لأن الخواطر تأتي به من غير حاجة إلى اتباع الآخر للأول... وإنما يطلق اسم السرقة في معنى الخصوص كقول أبي تمام:

لا تنكروا ضربي له من دونه مثلاً شرودًا في الندى والباس

فالله قد ضرب الأقل لنوره مثلاً من المشكاة والنبراس

فهذا معنى مخصوص ابتدعه أبو تمام..»[19].

وفي الموازنة يقول الآمدي إن: « السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يُختص به الشاعر ، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال: إنه أخذه من غيره»[20].

فالنصان يكادان يتطابقان من حيث النظرة إلى حدود السرقة فهي لدى الآمدي في المعاني المخترعة ، وهي كذلك عند ابن الأثير الذي تميز بتشقيق معاني السرقة ومصطلحاتها ، بل إن ابن الأثير يأخذ نص الآمدي بحذافيره حين

يقول: «إن السرق إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية على عاداتهم المستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم». وهذا النص قد أورده ابن الأثير في « الاستدراك « وليس في المثل السائر [21].

(5) في آلات البيان:

يقول ابن الأثير: «اعلم أن صناعة تأليف الكلام من المنظوم والمنثور تفتقر إلى آلات كثيرة .. وملاك ذلك الطبع فإنه إذا لم يكن ثمة طبع فإنه لا تغني عنه تلك الآلات شيئاً ومثال ذلك كمثل النار الكامنة في الزناد نار لا تفيد تلك الحديدة؟؟ شيئاً» [22].

ويقول الآمدي: «ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان ، ولا إظهاره إلى الاحتجاج ، وهو علة ما لا يعرف إلا بالدربة ، ودائم التجربة ، وطول الملابسة. وبهذا يفضُل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة مَنْ سواهم ممن نقصت تجربته وقلّت دربته بعد أن يكون هناك طبعٌ فيه تقبلٌ لتلك الصناعة ، وامتزاج بها وإلا فلا» [23].

ويرى د. محمد زغلول سلام أن قضية الطبع أو الموهبة قد تحدث عنها بشر بن المعتمر وابن قتيبة والجرجاني أبو الحسن والآمدي [24].

إلا أني أرجح التأثر الكبير بالآمدي نظراً إلى كون ابن الأثير معجباً بالآمدي وبكتابه الذي اعتبره «أجمع أصولاً وأجدى محصولاً» في حين أن مؤلفات الآخرين لا تعدو أن تكون «حطباً لم يجد فيها ما ينتفع به» كما ذكر.

ولكن هذا يجعل المرء أمام تساؤلات عدة منها: هل نعد هذا الصدى من باب «وقع الحافر على الحافر» كما يسميه ابن الأثير ؟

أو نذهب مع علي جواد الطاهر في ما ذهب إليه من أن ابن الأثير

يعتمد أكثر ما يعتمد على محفوظه وما آل مهضوماً لديه وجزءاً من نفسه، حتى أصبحت آراء الآخرين جزءاً من منظومته المعرفية وثقافته النقدية؟[25].

أو أن ابن الأثير قد عمد إلى أقوال سابقيه على طريقته في تطبيق ما وجه إليه شداة الأدب في موضوع السرقات حين قال: «والفائدة في بحثها أنك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة عن الأول»؟[26].

وهل يمكن أن نعد ابن الأثير سارقاً، وهو - كما يقول د. الطاهر - «الغني برأيه وشخصيته عن السرقة»؟[27].

أسئلة كثيرة: لكن محاورة النصوص نصل إلى نتيجة؟ أو محاكمة ابن الأثير - إن جاز لنا التعبير - إلى منهجه فهو يقول: «والذي عندي في السرقات أنه متى أورد الآخر شيئاً من ألفاظ الأول في معنى من المعاني ولو لفظةً واحدة فإن ذلك من أدل الدليل على سرقته»[28].

ومن خلال النماذج التي أوردتها في صلب هذا الموضوع ما يغني النظر عن فضل إدراك.......؟؟؛ هذا أمر؛ والأمر الآخر: لماذا لم يذكر ابن الأثير أسبقية الآمدي في تلك المواضع؟ وإذا سلمنا بالقول بأن ابن الأثير كثيراً ما يعتمد على محفوظه فلماذا نجد ابن الأثير يتعقب الآمدي والخفاجي في مسألة دقيقة وجزئية صغيرة مثل الصورة في بيت امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل»

بقوله: وما أعلم كيف خفي عليه الفرق بين الاستعارة والتشبيه المضمر الأداة؟»[29].

ولهذا فإني أستطيع القول إن ابن الأثير قد قرأ كتاب الموازنة قراءة فاحصة «وتصفح شينه وسينه» ولكننا نتساءل: لماذا استنكف أن يذكر الآمدي في مواضع إفادته منه كما ذكره في موضع تعقبه إياه؟

إنه بإمكاني القول في غير تردد – وإن كان د. الطاهر يدعو إلى التريث وأنه «لابد من الانتظار فلسنا أمام شخصية اعتيادية» – أقول إن ابن الأثير قد تأثر بالآمدي بوعي وأخذ عنه فأبرز ما أبرز، وأخفى ما أخفى، وإني إذ أؤكد ذلك وأقرره فإنه ليس رغبةً في النيل من مكانة ابن الأثير أو قدحاً فيه، وإنما هو تقرير لحقيقة موضوعية، وبحيادية تامة – كما أعتقد – ومع ذلك فإن المثل السائر يبقى ذا أهمية كبيرة، وحضور قوي في المكتبة النقدية والبلاغية.

ثانياً: أصداء الموازنة في المثل السائر من حيث المنهج:

وضح الآمدي الأساس المنهجي الذي بنى عليه كتابه إذ يقول: «وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام، وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه. ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى؛ فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف»(30).

وإذا نظرنا إلى الأساس المنهجي الذي قام عليه تأليف المثل السائر نجد ابن الأثير يقول: «وقد قدمتُ أنَّ الحكم بين الشاعرين في اتفاقهما في المعنى أبين من الحكم بينهما فيما اختلفا فيه؛ لأنهما مع الاتفاق في المعنى يتبين قولاهما ويظهران ظهوراً يعلم ببديهة النظر ويتسارع إليه فهم من ليس بثاقب الفهم، أما اختلافهما في المعنى فإنه يحتاج من الحكم بينهما فيه إلى كلام طويل يعز فهمه ولا يتفطن له إلا بعض الناس دون البعض، بل لا يتفطن له إلا الفذ الواحد من الناس»(31).

وإذا كان الآمدي قد حدد منهجاً ولم يلتزم به أو لم يسر عليه في نقده التطبيقي عندما أخذ يوازن بين شعر أبي تمام والبحتري .. فإن ابن الأثير استفاد من منهجه وحاول أن يوظفه في موازنته في موضوع السرقات، وقد أشار

د. أحمد مطلوب ملمحاً – لا مصرحاً – بقوله في أثر منهج الموازنة في منهج المثل السائر مفتتحاً موضوع «الموازنة »: «كان كتاب الموازنة للآمدي أروع كتاب نقدي في القرن الرابع الهجري لأنه أجمع أصولاً، وأجدى محصولاً...» ثم قال: «وكان الآمدي قد وازن بين البحتري وأبي تمام وحدد منهجه في مطلع كتابه «الموازنة» ثم عدل عنه.. وكان ضياء الدين أثبت في المفاضلة منهجاً لأنه جدد قواعد الموازنة وأعطى أحكاماً جريئة وحلل بعض القصائد ووازن بينها»(32).

وهكذا نجد أن تأثير الموازنة في المثل السائر لم يقتصر على المحتوى فحسب بل تعداه إلى منهج التناول مما يعزز القول بأن صدى الموازنة في المثل السائر كان جلياً في المنهج كما كان في المحتوى.

الخاتمـــة

من خلال ما سبق تجلى ما يأتي:

– أن التراث النقدي ليس جزراً معزولة بعضها عن بعض، بل هناك تواشج بين السابق واللاحق، وهناك تناص نقدي يقتضي دراسات متخصصة للكشف عن مظاهره، وبذلك فإن قراءة الجهود النقدية ينبغي أن تراعي ذلك التواشج لتتحقق لها الدقة العلمية.

– أن ابن الأثير في كتابه المثل السائر قد تأثر تأثراً كبيراً بكتاب الموازنة للآمدي وأن صدى الموازنة في المثل السائر لا يخفى على ذي لب.

– أن أصداء الموازنة في المثل السائر قد تجلت في المحتوى العلمي في عدد من الموضوعات أبرزها: المعاظلة، والجناس والمطابقة والسرقة وآلات البيان.

كما تجلت في المنهج حيث أخذ ابن الأثير فكرة الموازنة وقام بتوظيفها في تطبيقاته النقدية في المثل السائر.

– أن ابن الأثير قد أخذ الأفكار ووظفها أو اجتزأ نصوصاً فحورها أو عمد إلى منهج فاستفاد منه ، ولكنه وهو المعتد بنفسه المزهو بمواهبه يستنكف أن يذكر فضلاً للآخرين ، حتى يكون وحده هو الآتي بما لم تستطعه الأوائل ، أو القمة التي لا تطاول .

– أن ابن الأثير أشار إلى سبق الآمدي في بعض المواضع لكنه عدل عن ذكر تأثره به في مواضع كثيرة ، ولو أشار إلى ذلك ما كان ليقلل من مكانته العلمية وأهميته الأدبية بل إن تجاهله للآمدي واضحٌ ... مع امتداحه لكتاب الموازنة وثنائه عليه في مقدمة المثل السائر .

– توصي الدراسة بتعقب ملامح التناص بين المثل السائر وكتاب سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي كونه يعد الكتاب الثاني الذي امتدحه ابن الأثير واعترف بمكانته .

الهوامش

(1) وفيات الأعيان ، ج 5 ، تح. محيي الدين عبد الحميد القاهرة 1949م ص:27.

(2) ابن الأثير وجهوده النقدية د. محمد زغلول سلام مكتبة نهضة مصر، ط1 ، ص :1 .

(3) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، دراسة وتحقيق عبد الله محارب 3/1، ط1، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ص 9، (مقدمة المحقق).

(4) المثل السائر ابن الأثير ، ج1 ، تح ، أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار الرفاعي ، الرياض ، ط2، 1983م ، ص26.

(5) منهج البحث في المثل السائر د .على جواد الطاهر دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1989م، ص: 77. ويشير الطاهر في غير موضع إلى فخر ابن الأثير بنفسه ومن ذلك قوله : «.. ومن الملاحظ أنه كان في الغالب الأعم شديد اللهجة ، حاد المزاج ، وربما كان الذي يحمي من لهجته إيمانه بصحة ما هو عليه وخطأ ما عليه الآخرون ، ولكن الشدة كانت من العنف بحيث يبدو صاحبها مدعيًا متعاليًا مغرورًا يبحث عن الرد على الآخرين بأي سبب» وعزو هذا

الإعجاب أو الفخر إلى مزاجه الخاص ومكونات شخصيته وصفاته الخلقية .. «منهج البحث في المثل السائر»، ص 77.

(6) المثل السائر ج 1، ص : 77.

(7) يقول : «وكتاب سر الفصاحة وإن نبه فيه على نكت منيرة فإنه قد أكثر مما قل به مقدار كتابه من ذكر الأصوات والحروف والكلام على اللفظة المفردة وصفاتها مما لا حاجة إلى أكثره من الكلام في مواضع من هذا الكتاب إن شاء الله تعالى على أن الكتابين قد أهملا من هذا العلم أبوابًا و لربما ذكر في بعض المواضع قشورًا وتركا لبابًا ».

(8) انظر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، دراسة وتحقيق عبد الله محارب، 3/1، ط1، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ص 70–71. يقول : «أما ضياء الدين ابن الأثير ت 637هـ ، فإنه قد ذكر الآمدي في كتابه المثل السائر في عدة مواضع وأثنى عليه وعلى كتابه «الموازنة» وقال إنه لم يجد ما ينتفع به في علم البيان إلا كتاب الموازنة للآمدي ، وسر الفصاحة للخفاجي» غير أن كتاب الموازنة أجمع أصولاً واجدى محصولاً ، وكان يرى الآمدي «أثبت القوم قدمًا في فن الفصاحة والبلاغة وكتابه المسمى بالموازنة بين الطائيين يشهد له بذلك» وتتكرر آراء الآمدي عند ابن الأثير وخاصة في الاستعارة ويؤيده في أهمية الذوق والفطرة للنفاذ إلى المعرفة، وأن طبائع الناس في تعلم العلوم تختلف كل بحسب ما يؤديه إليه طبعه، وكذلك رد على قدامة بن جعفر في تفسيره لمعنى المعاظلة والمطابقة بما هو في الأصل من رأي الآمدي».

(9) المثل السائر .ج 1، ص : 396 .

(10) الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ج1، تحقيق سيد أحمد صقر ،ط4، دار المعارف ،، القاهرة، ص:294 .

(11) الموازنة ، : تح . محمد يحي الدين عبد الحميد ، ط1، 1944 م ص : 9.

(12) الموازنة ، دراسة وتحقيق ، عبدالله محارب ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط1، 1990م ص: 26.

(13) الموازنة ، ص : 261 .

(14) المثل السائر ، ج1، ص ص –382 383 .

(15) الموازنة 1/ 284–286 تحقيق صقر .

(16) المثل السائر : ج 3: ص : 172 .

(17) الموازنة (تحقيق صقر) 1/ 292–291.

(18) انظر المثل السائر ، ج 3 ،ص : 172 . «وقد سبق ابن الأثير إلى نقد قدامة في تصرفه في المصطلحات ، قال الآمدي : وهذا باب – اعني المطابقة – لقبه قدامة (المتكافئ) وسمى ضربًا

من المتجانس (المطابق) وما علمت أن أحدًا فعل هذا غيره ... و لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه مثل عبدالله بن المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها» (الموازنة بين أبي تمام والبحتري 1/ 175) طبعة دار المعارف ..أ.هـ).

(19) المثل السائر ج 3 /262.

(20) الموازنة (تحقيق صقر) 1/ 346.

(21) انظر ضياء الدين ابن الأثير : سيرة ومنهج ، ص 174.

(22) المثل السائر، ج1 ، ص : 55.

(23) الموازنة، تحقيق صقر 1/ 411.

(24) ابن الأثير وجهوده النقدية ، محمد زغلول سلام ، ص ص: 156-154.

(25) منهج البحث في المثل السائر ، ص 37 .

(26) المثل السائر ، ج 2 ، ص : 362.

(27) منهج البحث في المثل السائر ، ص : 37.

(28) .المثل السائر ، ج2 ، ص : 265 .

(29) المثل السائر ، ص 115.

(30) الموازنة (تحقيق صقر) 1/57.

(31) المثل السائر ، ج3 ، ص : 329

(32) نصوص النظرية النقدية في القرن الثالث والرابع ، جمع وتبويب جميل سعيد وداوود سلوم، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط1، 1982م ، ص : 100 .

* * *

السعودية
جذور
العدد رقم 39
01 يناير 2015

شعرية الانزياح في التناص الشعري الحديث مع بردة البوصيري

الحسن بواجلابن(*)

تقديم:

صدرت عن دار الكتب العلمية بلبنان سنة 2011م دراسة نقدية تحمل عنوان: (تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري) للباحث والناقد الدكتور محمد فتح الله مصباح. هذا الكتاب أثرى الخزانة العربية عامة، والخزانة المغربية خاصة وذلك لعدة اعتبارات من قبيل:

- استهدفت أطروحة الباحث د. مصباح البحث في العلاقة بين الشعر العربي الحديث وبردة البوصيري اعتمادا على مفهوم التناص في ارتباط وثيق بالأسئلة النقدية الكبرى لعصر النهضة، في حين أن الدراسات المنجزة في الموضوع وردت أحادية الجانب دَيْدَنُها الاهتمام بمجال محدود.
- يعتبر هذا الكتاب امتدادا لمجهود سابق في الموضوع نفسه، أقصد بحث دبلوم الدراسات العليا الموسوم بعنوان: (بردة البوصيري

(*) أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب - المركز الجهوي لمهن التربية والتكوينة - مراكش - المغرب.

وأثرها في الأدب العربي القديم). نحن إذن أمام مشروع نقدي رصد تناص الأدب العربي ضمن إشكالية لحظته التاريخية.

- ارتكزت أطروحة الباحث د. مصباح على مبادئ منهجية رصينة، وخلصت إلى نتائج نقدية مهمة جدا.

التعريف بالكتاب:

جعل الباحث د. محمد فتح الله مصباح بحثه مكونا من مقدمة، ومدخل نظري خاص بالتناص، وثلاثة أبوب، هي على التوالي:

- **الباب الأول**: وخصصه د. مصباح لصور التناص الأكثر جلاء كشأن التشطير والتخميس والتسبيع. واختار نموذج التشطير، فحلل كيفية تحويل البنيات وإنتاج الدلالة في تشطير مشرقي، وبين خصوصية التشطير في نموذج من الغرب الإسلامي.
- **الباب الثاني**: وعالج خلاله د. مصباح نمط الاحتذاء المعروف بالمعارضات. ولتوضيح هذه الصورة وسماتها، عمد الباحث إلى نموذج القصيدة البديعية، ونموذج القصيدة البيانية، كل ذلك وفق سياق أسئلة النهضة التي كانت البردة توجهها.
- **الباب الثالث**: واهتم فيه د. مصباح بمسألة الانزياح عن نهج البردة من خلال نصوص:

أ - شبه التحويل عن موضوع البردة: ويمثله نموذجا: القصيدة المولدية، والقصيدة النبوية الشيعية.

ب - التحويل التام عن موضوع البردة: ويمثله نموذجا: المديح الصوفي، والمديح الإخواني.

ثم عالج الباحث التحويل عن نسق البردة، والتحويل عن نموذج القصيدة العمودية.

أما **خاتمة البحث**، فقد قدم الباحث ما استنبطه من كل باب من أفكار نقدية مهمة جدا، مركزا على ما يأتي:

- تجنب الأحكام الجاهزة.
- الوقوف عند الأسئلة النقدية، والخصائص الفنية لنماذج النصوص التي اختارها.
- توضيح إواليات أنماط الكتابة، والعلاقات التي تَجّدِلها تلك الأنماط من الكتابة مع النص المتناص معه وهو البردة.

شعرية الانزياح في مُتناصات بردة البوصيري:

الإطار النظري:

يقتضي وصف اللغة الشعرية في اشتغالها الخاص توظيف مفاهيم أساس من قبيل التناص(1)، والانزياح(2). وقد أوّلى منظرو البلاغة العربية والبلاغة الغربية مفهوم الانزياح عناية خاصة. وظهرت تيارات: الشعرية البلاغية، والشعرية البلاغية - اللسانية، وغيرها، وبحثت عن الأسس الفنية التي تُكسب الشعر شعريته.

واعتمد الكثير من نظرياتها أثناء تفسير الواقعة الشعرية على الانزياح. و«نسرد - والكلام لمولينو وطامين - بعضا من المصطلحات التي اقترحت لوصف القصيدة: الانزياح، الانحراف، المنافرة، الغرابة، الشذوذ. وتمثل هذه المصطلحات كلها ما يمكن أن نسميه أسرة الانزياح»(3).

ويمكن أن نجد مفاهيم أخرى تُفيد معنى الانزياح مثل: الانتهاك، والتغيير، والشّناعة، والمخالفة، والخرق....

ويمثل الانزياح مقولة كبرى، تنضوي تحتها مقولات أو مفاهيم صغرى. ويناسب أشكال الانزياح الواردة في تناص الشعر العربي الحديث مع البردة، مفاهيم الانزياح الآتية: التغيير، والمخالفة، والخرق.

1 - التغيير:

التغيير هو المجاز؛ وذلك بإخراج القول على غير عادته[4]. ويتجلى في متناصّات الشعر الحديث الآتية:

- معارضة البارودي وكتابة السيرة.
- معارضة الطاهر الإفراني والكتابة الترسُّلية/ الرِّحْلية.
- تحول داود الرسموكي من المديح إلى الرثاء.

1-1. معارضة البارودي وكتابة السيرة:

تعد قصيدة «كشف الغمة» من المعارضات الطوال للبردة[5]، بناها محمود سامي البارودي على سيرة ابن هشام ، فحوّل توجه قصيدة البردة من سياق الكتابة الشعرية الصوفية إلى سياق الكتابة الشعرية السردية. فهل حافظ البارودي على العلاقات المنطقية والتسلسل الزمني في بناء الأحداث ؟ كان جواب الباحث د. مصباح أن البارودي تعامل مع الأصل بتحويل وانتقاء معتمدا العمليات اللسانية: الحذف، والاختزال، والزيادة.

الحذف: ويتجلى في حذف البارودي الأشعار العديدة والأحداث الكثيرة الواردة في سيرة ابن هشام. فإن الاختيار اقتضى من الشاعر

البارودي ذكرا للأشعار والأحداث، وإلغاء لأخرى. ومما لم يذكره أحداث مهمة كغزو أبرهة مكة وما رافقها من وقائع كالفيلة والطير الأبابيل ..

الاختزال: هو وجه من وجوه الحذف، ويتجلى الاختزال مثلا في ذكر وقائع تآمر قريش على الرسول صلى الله عليه وسلم.

الزيادة: وتتجلى في تعليقاته على كل مقطع شعري، أو تطعيم الخبر وبوقائع لم يذكرها ابن هشام، كالحكايات العجيبة مثل حكاية زوج الحمام ، وحكاية العنكبوت وتضليلهما الكفار المقتفين لأثر الرسول صلى الله عليه وسلم، ودخوله غار ثور رفقة أبي بكر الصديق. بالنسبة لحكاية زوج الحمام، قال الشاعر البارودي في أبيات عديدة، أذكر منها:

«فما استقر به حتى تبوّاه — من الحمائم زوج بارع الرَّنَمِ

بنى به عشه واحتله سكنا — يأوي إليه غداة الريح والرِّهَمِ

إلفان ما جمع المقدار بينهما — إلا لسر بصدر الغار مُكتتمِ»(6).

يتجلى انزياح معارضة الشاعر البارودي البردة في تصرفه في سيرة ابن هشام بعمليات:

الحذف، والاختزال، والزيادة. وتدل على عدم احترام البارودي العلاقات المنطقية والتسلسل الزمني في بناء الأحداث. ويتجلى الإبداع في إدراج البارودي الحكايات العجيبة، مثل حكاية زوج الحمام، وحكاية العنكبوت، في نسيج الكتابة الشعرية السردية. وفي ذلك تجديد شعري بَذَّ ما حاوله الشاعر أحمد شوقي من حكايات شعرية على ألسنة الحيوانات.

1-2. معارضة الإفراني والكتابة الترسُّلية/ الرِّحْلية:

صاغ الشاعر الطاهر الإفراني معارضته البردة على شكل رسالة بعثها الشاعر إلى الرسول - صلى الله عليه وسلم - مع ركب من الحجاج. وجعل رسالته خاضعة لحبكة سردية (وفق منطق معلوم، هو منطق ترتيب مناسك الحج)[7]. قال الشاعر الإفراني من قصيدته التي تتكون من سبع مئة بيت:

«يا ركب طَيْبَةَ لازالت تحفّكم ال ... أَلْطاف والقصد منكم غير مُنْخَرِم

بالله إن جُزْتم فَيْحَ البطاح إلى ... أن يتبين نور البيت والحرم

... ...

وبلّغوا المصطفى عني السلام وقو ... لوا: عاقه الذنب والمقدور وهْوَ ظَمي»[8].

فبالنسبة لكتابة الرحلة، فالشاعر الإفراني لم يرتحل بحق؛ وإنما هي رحلة افتراضية اكتفى في بنائها الحكائي بذكر مكة والمدينة، في حين أن مثل تلك الرحلات يقوم أصحابها بتتبع دقيق لتفاصيل الرحلة[9].

أما بالنسبة لكتابة الرسالة، فالإفراني لم يُضمنها مقومات الترسل، وإنما يُستخلص ذلك من القصيدة.

يتجلى الانزياح في تغيير الشاعر قصيدة المديح النبوي عبر المتخيل الشعري إلى رحلة خاصة، ومن تجليات الانزياح أيضا أطراف العملية التواصلية في الرسالة، وهي: الشاعر بما هو مرسل، والرسول صلى الله عليه وسلم مرسلا إليه، والحجيج ناقلا للرسالة.

1.3. تحول داود الرسموكي من المديح إلى الرثاء:

تتكون قصيدة داود الرسموكي من ست وستين بيتا على وزن البسيط وروي الميم المكسورة ، مطلعها:

«أمِنْ غَوائلِ دهرِ حالكِ اللِّمَمِ جزِعْتَ فانهلّتِ الأجفان كالدِّيَمِ»؟(10)

يَشي هذا المطلع بحقيقتين:

1 - نحن أمام مرثية؛ حيث دخل الشاعر الرسموكي منذ البداية في بكاء الميت على عادة قدامى الشعراء.

2 - دخل الشاعر الرسموكي في تناص مع بردة البوصيري ؛ وهو ما يظهر بجلاء من تركيبة «أمِنْ غَوائلِ» التي تُحيل مباشرة على تركيبة «أمِنْ تذكّر» الواردة في مطلع البردة؛ إذ قال البوصيري:

«أمِنْ تذكّر جيران بذي سَلَمِ مزجْتَ دمعا جرى من مقلة بدَمِ»(11)

ويظهر التناص بين قصيدة داود الرسموكي وبردة البوصيري أيضا من خلال التزام الرسموكي بوزن البسيط وروي الميم المكسورة.

ويتأكد غرض الرثاء في قصيدة الرسموكي للإفراني لما رثاه بالفضائل المتوارثة من معرفة، وفهم، وقدرة على الكتابة الأدبية؛ حيث قال عنه:

«مات الإمام الذي إن سلّ صارمَه على العويص زرى بالأبيض الخذمِ

من ذا الذي بعده يحل مشكلة بصارم الفهم أو بصارم القلمِ

إن قال قافية فالدّرّ مُنتَظِمِ أو قال نثرا فدُرٌّ غير مُنتَظِمِ»(12)

ومن الأبيات التي رثى بها الشاعر الرسموكي فقيده، قوله من القصيدة نفسها:

«والشمس تخجل من أنوار طلعته   إذا بدت فوقه في زي مُحْتشِمِ»[13]

ودخل في تناص مع قول البوصيري:

«مثل الغمامة أنى سار سائرة   تقيه حر وطيسٍ للهجير حَمِي»[14]

لاحظ الباحث محمد فتح الله مصباح أن الصورة التي جاء بها الشاعر الرسموكي مختلفة عن الصورة الأصل؛ إذ حذف الرسموكي معطى الغمامة، واكتفى بذكر الشمس، وخجلها لا يعدو أن يكون كسوفا، فتميزت هذه الصورة عن التي وردت في بيت البردة، والأجدر أن يكون العكس[15].

ومما يُعضّد هذا الرأي أن الصورة الشعرية في بيت البوصيري عبارة عن تشبيه، في حين أن الصورة الشعرية في بيت الرسموكي انزياح دلالي بالاستعارة المكنية التي جعلها الشاعر الرسموكي تتمدّد على طول مساحة رقعة بيته الشعري. أضف إلى هذا أن التشبيه أقل مكانة من الاستعارة في السّلّم الحجاجي للكلام.

لقد حافظ الشاعر الرسموكي على بنية الإيقاع النموذج التي تأسست عليها البردة، لكنه حقق انزياحا بالتغيير لما استعمل إوالية الحذف، وجدّد فضائل الرثاء بنهله من معين التصوف؛ كما هو الشأن عندما رثى فقيده بالإمامة.

يشترك البارودي، والإفراني، والرسموكي في الحفاظ على البنية الإيقاعية للقصيدة النموذج: بردة البوصيري، ويجتمعون أيضا في إحداث الانزياح بالتغيير كل بطريقته الخاصة، قصد العبور من المديح النبوي إلى أجناس أدبية أخرى.

2 - المخالفة:

المخالفة هي فعل شيء متفق على تركه، فهي عدم الوفاء[16]، وحصرْتُها في المديح الصوفي.

وصف الشاعر المنزلي الشيخَ القادري بأنه سيد الناس والأولياء، يتمتع بسلطة مطلقة؛ إذ قال عنه:

«فاقَ الأكابرَ في مجد وفي شرف وفي فخارٍ وفي عز وفي كرمِ
وقال يوما على الكرسي: قد وُضعت على رقاب جميع الأوليا قدمي
مدوا الرقاب له طوعا بأجمعهم في البر والبحر والساحات والأكَم»[17]

عمد الشيخ المنزلي إلى تعويض المديح النبوي الوارد في قصيدة البردة بما هي متناص معه بمديح الشيخ القادري ؛ حيث قال:

«شيخ سرى سره من قبل نشأته قُطب له أفصح الثعبان بالكَلِمِ
والليث جاء لأم الخير في صِغر فالشيخ صاح به: يا أسْدُ انهزمِ
فانصرف الليث وهْي ليست تعرفه بأنه نجلها قهار كل كَمي
فكان من كَمَهٍ يُبري ومن برص ومن جُذام بدَعواه ومن بَكَم
وكان يمشي على الماء بأخْمُصه وفي الهواء، بإذن الله ذي النعم»[18]

لقد وضع المنزلي شيخه الجيلاني في منزلة الرسول، صلى الله عليه وسلم، وعوضا عنه، وذلك الشيخ يمتلك قدرات عجيبة؛ حيث تهابه الليوث، ويمشي فوق الماء كالمسيح، عليه السلام ، وغير ذلك مما يحيل مباشرة على الغرائبية.

وتجدر الإشارة إلى أن مشي المسيح، عليه السلام، فوق الماء وارد في العهد الجديد، لكن في القرآن الكريم، لم يرد له ذكر. ولماذا ستهاب

الليوث الشيخ الجيلاني؟ ولم يَكْفِ الشاعر المنزلي مدحا لشيخه أن يمشي فوق الماء، فادعى له المشي في السماء. فلم تَسَعِ الأرض بما رَحُبَتْ الشيخ.

ويتجلى الانزياح في المخالفة التي بنى عليها المنزلي قصيدته؛ إذ سخّر شعره لإقناع الناس بالطريقة الجيلانية، وحرص على طابع الغرائبية ليكون مطية الإقناع.

3 - الخـرق:

الخرق هو إحداث الشَّقِّ، وتجاوز ما هو معقول[19]، ويتجلى في المديح الإخواني، والسخرية من النموذج.

3-1. المديح الإخواني:

رصد الباحث محمد مصباح خرقين في جعل الطاهر الإفراني قصيدة البردة النبوية إطارا شعريا لقصيدة المديح الإخواني، هما:

- خرق معيار الاتفاق من حيث الموضوع الذي تشترطه المعارضة.
- خرق عرف اجتماعي تداولي، هو من مرتكزات الشعرية العربية؛ ويتمثل في أساس: لكل مقام مقال[20].

فتخلى الشاعر محمد الإفراني عن مستلزمات قصيدة المديح النبوي؛ ليُقرّض صديقا له سبق وأن مدحه.

من أبيات القصيدة الإخوانية:

«إيه أُخيّ فأنت اليوم فارس غا بةِ القريض فقل ما شئتَ واحتكم

وافت قصيدتك الغرّاء تَرْفُلُ في بدائع الوَشْيِ من صنع يد القلمِ»[21]

حققت هذه القصيدة الإخوانية انزياحا مكثفا؛ إذ بالإضافة إلى الخرقين، فقد انزاحت عن معايير المديح النبوي، والمديح التكسبي.

3-2. السخرية من النموذج:

حاور الشاعر أديب إسحاق قصيدة البردة النبوية ؛ وهو ما يتضح من خلال استعماله المكثف لرموز القصيدة النبوية مثل: البان، والعلم، وسَلَع ...؛ لكنه أفرغها من حمولتها الدلالية الأصلية، ليمنحها دلالات جديدة كالغزل، والمجون، والاستهتار بالقيم الأخلاقية. من ذلك قوله من قصيدة يصف فيها تجربة ماجنة:

«لم أنْسَ أُنْسَ نهار بالرياض مضى مُجانسا لنعيم الصفو والنعم

دارت به الرّاح من كف الحبيب ولم نَحْفَلْ بعود يُزيلُ الغمّ بالنّغم»[22]

وموقف الشاعر العدائي من الدين واضح؛ وهو ما أملى عليه خرق القيم الأخلاقية المتعارف عليها، والجهر بالتَّهَتُّك.

فهذه المحاكاة الساخرة أو كما سماها «جيرار جنيت»[23] «Parodie»، قد حققت خرقا لمعجم البردة، وجعلت بنية المدنس تتباين في رقعة بنية المقدس.

ويشترك الطاهر الإفراني و أديب إسحاق في استحضار قصيدة البردة النبوية كإطار شعري للقصيدة المُتناصة ، لكن تعاملهما مع بردة البوصيري متباين جدا؛ فالإفراني قد كثف الانزياح ، وأضفى خصال الرسول - صلى الله عليه وسلم - على ممدوحه، في حين أن الانزياح في قصيدة أديب إسحاق عادي، وأتاح له التعبير عن مجونه، والاستهتار بالدين والأخلاق.

4 - **الانزياح:**

وقصرته على القصائد المُتناصة التي انزاحت عن النموذج ، وقدمت رؤية شعرية جديدة.

4-1. **الانزياح عن النموذج:**

قدمت الشاعرة زينب العزب قصيدة بعنوان: «ديوان بردة الرسول عليه الصلاة والسلام»، ناجت خلالها الرسول صلى الله عليه وسلم ؛ حيث قالت:

«نزلتَ في قلبي الظَّمي

تُطفي تحاريقَ الجوى

لهيبها على فمي

به نشيديَ اكْتَوى

لما أتيتَ .. يا حبيبي .. يا رسول الله

رَدَدْتَ أسود الرمادِ أخضرا

ثم ارتوى

فأزهرا»(24).

يبدو لأول وهلة أن القصيدة قد انزاحت عن النموذج العمودي الذي تأسست عليه البردة؛ فالشاعرة زينب العزب أقامت قصيدتها على نظام الأسطر، والبحر هو الرجز، والقوافي لم تعد موحدة، وإنما منوَّعة. لقد انزاحت الشاعرة زينب العزب عن البنية الإيقاعية الخليلية، ولم تحتفظ في هذه القصيدة على الشكل العمودي، ووحدة الوزن والقافية. وتحيل العزب في هذه التجربة الشعرية على الشعر الحر.

2-4. رؤية شعرية جديدة:

رفض الشاعر حسن الأمراني في القصيدة/ الرسالة خنوع الإمام البوصيري في زمن تكالب فيه اليهود والنصارى على المستضعفين؛ حيث قال:

«ياسيدي !

جاءتْكَ رايات الصليبْ

يظّاهرون عليكَ أعداء السلامْ

لِمَ لا تؤرقك الطوارق يا إمام؟

لِمَ لا تُجرّد سيفك النبوي

في وجه الطغاة الجاثمين على الأنامْ؟

المانعين الخلقَ من حمل الحسامْ»(25).

يخاطب الشاعر حسن الأمراني في هذه القصيدة الحرة الإمام البوصيري رمزا وكناية، كي ينادي على الزعيم القادر على توحيد الأمة. فيُجرّد سيفه النبوي في وجه الأعداء، فيتداخل صوته بصوت البوصيري، مما يؤدي إلى توحدهما. فتظهر التجربة الشعرية محمولة على رَكْحِ التصوف.

وتجلى الانزياح في توظيف الشاعر حسن الأمراني الرمز، وهو من أثْرى أوجه الدلالة في السلم الحِجاجي.

تلتقي التجربة الشعرية للشاعرين: زينب العزب، و حسن الأمراني في تجاوز البنية الإيقاعية الخليلية. وتميزت قصيدة الشاعر حسن الأمراني بحداثتها الصارخة، وتحررها المُلِحِّ، وغِناها الدلالي.

لقد تعددت الأشكال التي اتخذتها مُتناصات الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري وتباينت، كما تعددت أشكال الانزياح الشعري واختلفت، مما نتج عنه:

- تدرج صور الانزياح المرافقة لمُتناصات الشعر العربي الحديث من البساطة إلى التركيب، ثم التعقيد؛ حيث انتقلنا من التغيير إلى المخالفة، ثم إلى الخرق، وانتهينا إلى الانزياح.
- وانفتاح بردة البوصيري على مختلِف الأجناس الأدبية، مما يدل على القدرات الفنية التي تكتنزها البردة لنفسها؛ كتقبل العمليات اللسانية المؤدية إلى الانزياح من حذف، وزيادة، واختزال، وتقبل تَبَنْيُنِ أجناس أدبية في تضاعيف نسيجها. ومن القدرات الفنية للبردة أيضا، تقبلها التجديد كما تقدم مع الحكايات العجيبة التي أدرجها الشاعر البارودي في نسيج الكتابة الشعرية السردية.
- اكتساب بردة البوصيري طابع النصية؛ لأنها قبلت سياق هدم النص الشعري، وإعادة بنائه، كما قبلت مبدأ الحوارية الذي يتأسس عليه التناص.

وكخاتمة للبحث:

اتّضح إذاً أن الانزياح والتناص مدخلان من أهم المداخل التي تُتيح تحليل الشعر العربي، كما تبيّن أن اعتماد نسق الانزياح لوصف الواقعة الشعرية له أهمية خاصة. وقد كشف هذا البحث عن الأشكال التي اتخذها التناص، ورصد تطور أشكال الانزياح عن موضوع البردة؛ حيث حقق الانزياح في سياق معارضات الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري تغييرا أجناسيا؛ فقد حول الشاعر محمود سامي البارودي

قصيدة البردة من مجال الشعر الصوفي إلى إطار السرد، وغيّر الشاعر الطاهر الإفراني شعر المديح إلى الترسل / الرحلي، فتبدّل تبعا لذلك الموضوع، والمقام التخاطبي، وأطراف العملية التواصلية، وانتقل الشاعر داود الرسموكي من غرض المدح إلى الرثاء، وأدّى التوجه الصوفي لقصيدة الشاعر المنزلي إلى انزياح تمثل في العجائبية، وتغيّت قصيدة الشاعر أديب المحاكاة الساخرة، وظهر الانزياح عن النمط الإيقاعي للقصيدة العمودية مع الشاعرين: حسن الأمراني وزينب العزب.

لقد تعددت المرتكزات الفنية والأبعاد الجمالية لشعرية الانزياح في حنايا تلك المتناصات؛ إذ اختطّ كل شاعر نهجه الفني في تناصه مع نص البردة، مما سيجعل قارئ متناصات الشعر العربي الحديث في خضم عوالم جديدة ومتباينة؛ حيث تتواشج جديلة نسق الانزياح بجديلة نسق التناص في انسجام وتناغم.

الهوامش

(1) عرّفت جوليا كريستيفا التناص بأنه: «التقاء وتفاعل عدة ملفوظات أُخذت من نصوص أخرى في فضاء نصي» Julia Kristeva: Sémiotique، Recherches pour une sémanalyse، p : 52.

(2) عرّف جان كوهن الانزياح بقوله: «الانزياح في الشعر خطأ مُتعمّد يُستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص» بنية اللغة الشعرية، ص: 194.

(3) Molino jean et tamine joelle: Introduction à l'analyse linguistique de la poésie، p: 129.

(4) عرّف ابن رشد التغيير بقوله: «والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة إخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا «تلخيص كتاب الشعر»: 123.

(5) نظم البارودي القصيدة في سبعة وأربعين وأربع مائة بيت على وزن البسيط وروي الميم المكسورة، تناص الشعر العربي: 207.

(6) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 212.

(7) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 217.

(8) تناص الشعر العربي: 218.

(9) من الرحلات التي رصدت تفاصيل محطات الحجاج، الرحلة الناصرية لأبي العباس بن أحمد بناصر الدرعي، تحقيق د. عبد الحفيظ ملوكي.

(10) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 311.

(11) ديوان البوصيري: 314.

(12) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 312 و313.

(13) تناص الشعر العربي: 315.

(14) ديوان البوصيري: 195.

(15) يُنظر تناص الشعر العربي: 317.

(16) قال ابن منظور: «خالفه إلى الشيء: قصده بعدما نهاه عنه،... ومخالِف: من لايكاد يوفي بما وعد به» لسان العرب (مادة: خَلَفَ). والمخالفة ترجمة لـ«L'infraction» كما عند «thiry» ؛ حيث يرى أن الإبداع هو كفاءة الشاعر في تبديل طبيعة الأشياء،

وتعديل الأشياء والكلمات، واستعمال المعنى الاستثنائي، يُنظر: Marcel Thiry : Le poème et la langue، p : 444 et 461.

(17) تناص الشعر العربي: 294.

(18) تناص الشعر العربي: 299.

(19) قال ابن منظور: «الخَرْقُ: الشَّقُّ في الحائط والثوب ونحوه، والخرق نقيض الرَّتْق، وخَـرَقَ الأرض يَخْرُقُها : قطعها حتى بلغ أقصاها، لسان العرب: (مادة: خَرَقَ). وعرّف «Miccini» الخرق بأنه: «تجاوز القصيدة لما هو عقلي بالتواشج مع ما يوجد خارج أعتاب المراقبة الواعية»، Eugenio Miccini : une sémiologie de la transgression، p : 35.

(20) يُنظر تناص الشعر العربي مع بردة البوصيري: 306.

(21) تناص الشعر العربي: 308.

(22) تناص الشعر العربي: 322.

(23) Palimpsestes . la literature au second degré . p: 29 .

(24) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 326.

(25) تناص الشعر العربي: 341.

السعودية

علامات في النقد

العدد رقم 58

1 ديسمبر 2005

التناص النقدي

بقشي عبدالقادر

تأطير عام:

يسعى هذا المقال إلى التعريف بأحد أهم المفاهيم النقدية المتصلة بنظرية التناص عموماً، هو مفهوم التناص النقدي L'intertextualité critique. وقبل ذلك، نشير إلى أن حديثنا عن هذا المفهوم يستند إلى مبدأ عام يقوم عليه علم المصطلح Terminologue اليوم هو أن التعريف بأي مصطلح كيفما كان نوعه ومجاله المعرفي، وكيف دلالاته لابد أن يتم من داخل السياق النظري والفلسفي الذي ينتمي إليه. ومن خلال النسق العام النهائي أو المتحول للمشروع العلمي المتوخى إنجازه[1]، لأنه قد يحدث أن تتغير دلالة المصطلح الواحد بتغير البناء النظري لنظرية ما وتحولها. علاوة على أن تغيب الخلفيات النظرية والمعرفية لمصطلح ما ومقاصد استعماله من شأنه أن يعيق عملية التواصل به وتوظيفه التوظيف الأمثل[2].

من هنا يبدو مفيداً قبل الشروع في الحديث عن هذا المفهوم النقدي وصله بسياقه النظري العام المرتبط بنظرية التناص التي ترتكز في اشتغالها على خلفيات أدبية وفلسفية معينة. ونكتفي هنا إجمالاً بالقول - مراعاة لسلطة المقام - أن التناص يشكل إحدى آليات التواصل الأدبي والثقافي معاً؛ فهو من المفاهيم النقدية الحديثة التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، وتتنازعه نزعتان: *أولهما أدبية*: وتتجلى في آثار باختين من تأثر بها ككرستيفا وبارت في بداية أمره. فهؤلاء ينظرون، مع بعض الخلاف، إلى أن النص الأدبي هو إعادة إنتاج وليس إبداعاً محضاً، وأن كل نص هو معضد أو قالب لنص آخر سابق عليه أو معاصر له. وإن غلبوا الوظيفة القلبية على ما سواها لأن نظرية التناص نمت وترعرعت في خضم نزعة احتجاجية واعتراضية في السياسة والثقافة. *ثانيهما: فلسفية* وتتجلى في التفكيكية التي يمثلها دايريدا

وبارت في آخر أيامه وبول ديمن وهارتمن. فقد وظفت نظرية التناص هنا لنسف بعض مقولات المركزية الأوروبية مثل مقولة الحضور ومقولة الانسجام ومقولة الحقيقة المطلقة. وكان سندها النظري الثقافة القبالية اليهودية والفلسفات السوفسطائية وبعض الممارسات الشعبوية[3].

وقد ظهر مصطلح التناص في بدايته مرتبطاً بالجنس الروائي المحايث لنشأته، لكن سرعان ما انتشر في مجال الدراسة الأدبية بمختلف أجناسها وأنواعها، وصار بذلك مفهوماً مشهوراً كل يحاول تجريبه في مجال اختصاصه واشتغاله؛ فاهتم به المبدع والناقد والبلاغي والمؤرخ والسوسيولوجي وما إلى ذلك، بل إنه استطاع أن يثير انتباه المهتم بحوار الحضارات والثقافات أو صراعهما على نحو أصبح معه سؤالاً فنياً وبلاغياً ونقدياً وثقافياً. وهكذا انشغل الباحثون بضبط دلالات هذا المصطلح، وتصنيف أنواعه وأشكاله، فتحدثوا عن التناص الفني والنقدي والبلاغي والثقافي وغير ذلك.

إذا كان التناص الفني كما بينا قد أضحى مشهوراً لدى كل المهتمين بالشأن الأدبي عموماً، فإن التناص في الخطاب النقدي والبلاغي لم يلق تلك الشهرة التي بلغها هذا المصطلح في المجال الإبداعي. وربما يحتاج الحديث عنه شرعية أدبية وأطروحة نظرية وعملية؛ الأمر الذي خصت له الباحثة ليلى بيرون موازي مقالاً لها في مجلة **Poétique** يحمل عنوان: التناص النقدي **Lintertextualité**. حاولت من خلاله الإجابة عن سؤال واحد هو[4]: *ما هي حدود الاختلاف بين الحوارية النقدية والحوارية الفنية؟ وقد صاغت هذا السؤال بطريقة أخرى مفادها: ما هي طبيعة الاختلافات بين التناص النقدي والتناص الفني؟ أو هل يمكن أن يوجد هناك تناص حقيقي بين النصوص في هذا الخطاب الذي هو النقد؟*

للإجابة عن السؤال المطروح انطلقت الباحثة من مبدأ عام لا نملك معها إلا أن نسلم به هو أن النقد كان دائماً تناصياً إذا منحنا لمصطلح التناص

معنى موسعاً، فهو يتعلق بوصف نص لنص آخر، نص يتحاور مع آخر؛ وحتى في الحالة البسيطة هناك في الخطاب النقدي تداخل أو تقاطع بين نصين: النص المحلِّل والنص المحلَّل[5].

ورغم هذا، فقد احتاجت الباحثة للدفاع عن أطروحتها المتمثلة في نحت مصطلح التناص النقدي والبحث عن موقع له في النظام المصطلحي لنظرية التناص إلى مناقشة أربع قضايا أساسية هي عبارة عن مقولات نظرية في النقد البنيوي وما بعد البنيوية. نستمع إلى مناقشتها ونتتبعها أولاً، وبعد ذلك نبدي حولها مجموعة من الملاحظات والتحفظات. والقضايا الأربع هي:

الأولى: حدود النص Les frontiéres du texte:

في إطار البحث عن إجابات على السؤال المطروح بدأت الباحثة بإبداء ملاحظات تجريبية منها أن التناص النقدي مصرح به وخاضع لقانون ما في حين أن التناص الفني يمكن أن يكون ضمنياً، وفي أغلب الأحيان يكون كذلك. النقد يصرح أنه يصف نصاً أو عدة نصوص[6]. ومن ثمة فهو خاضع في تصورها لقانون الملكية بمعنى ملكية خطاب الآخر، الشيء الذي يفترض من الناقد معرفة حدود الملكية وقوانينها. أما الإبداع أو بالأحرى المبدع فهو يتجول في مملكة الأدب بحرية ليست موجودة عند الناقد، إنه لا يصرح بشيء، ويمكن أن يتحاور مع مبدعين آخرين دون ذكر أسمائهم، فهو يستعمل أجود ما عند غيره وكأنه له[7]. ومن الملاحظات أيضاً التي قدمتها الباحثة في الموضوع أنه في الحوارية الفنية تكون مختلف النصوص في المستوى نفسه، بينما في الحوارية النقدية يوجد النصان المتحاوران في مستوى مختلف[8]، الأمر الذي يطرح مشكلة الحدود بينهما وطبيعة العلاقة التناصية التي تربط النقد بالإبداع. وإذا كان موقف المتلفظ الكاتب محمياً من قبل مؤسسات الأجناس الأدبية، فإنه ابتداء من نهاية القرن 17 أصبحت هذه

الحدود مموهة. وهكذا ظهرت عدة أصوات في القرن العشرين تعترض ضد سلطة الجنس الأدبي على نحو ما تبين مقاربات بارت وبيتور وموريس بلانشو الذين أكدوا جميعاً على كتابة أدبية لا تعترف بالحدود الأجناسية. وقد شكل هذا سنداً مرجعياً مكان ليلى موازي من القول: إنه لكي يكون هناك تناص حقيقي ينبغي العمل من أجل إلغاء الحدود بين ما هو نقدي وإبداعي في الخطاب النقدي عموماً[9].

الثانية: اللغة الواصفة والتناص Métalangage et intertextualité:

تعميقاً لمناقشتها السابقة، وامتداداً لها ترى ليلى بيرون موازي أن سؤال التناص النقدي يطرح بشكل مختلف عن التناص الفني بناء على الطريقة التي نعرف بها النقد. فإذا اعتبرناه ميتالغة Métalangage فالحدود الأجناسية بين النصين المتحاورين تظل قائمة. ويصعب في تصورها الحديث هنا عن تناص نقدي[10]، لأن العلاقات التناصية تصبح كلها مزدوجة؛ لغتان وتاريخان وذواتان. الأمر الذي لا يحصل في التناص الفني؛ إذ نواجه ذاتاً واحدة ولغة واحدة وتاريخاً واحداً. أما إذا اعتبرنا النقد كتابة بالمفهوم البارتي لها، فإن هذه الحدود تلغى وتنمحي[11]، لأنه لا يوجد تناص في الخطاب النقدي بالمعنى القوي للكلمة إلا عندما تلغى هذه الحدود بواسطة قوة الكتابة. إضافة إلي النقد باعتباره كتابة وحده – في تصور ليلى بيرون موازي – يمكن من ظهور تناص حقيقي في الخطاب النقدي، يمنح للنص الجديد خصائص التكثيف والتعدد الجمالي الذي يميز النص الفني[12].

الثالثة: العمل غير التام L'ouvre inchevée:

لكي يتحقق هناك تناص في الخطاب النقدي، وحتى لا يصبح النقد مجرد إعادة إنتاج بسيطة، اشترطت ليلى بيرون موازي أن يتم النظر إلى

الأعمال الفنية باعتبارها أعمالاً غير تامة؛ ذلك أن العمل التام تاريخياً هو الذي لم يعد يقول شيئاً بالنسبة للإنسان المعاصر؛ أما العمل الفني غير التام فهو العمل الاستشرافي الذي يتقدم عبر الحاضر ويتطلع نحو المستقبل[13]. وقد استندت الباحثة في الأخذ بهذا المبدأ إلى آراء بيتور وموريس بلانشو ورولان بارت الذي عبر من جهته عن انفتاحية العمل الفني بإشارته إلى «تعذر العيش خارج النصوص اللانهائية سواء كان هذا النص بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون، الكتاب يخلق المعنى، والمعنى يخلق الحياة»[14].

الرابعة: المتناصات النقدية Intertextes critiques:

وجدت ليلى بيرون موازي في الكتابات النقدية لكل من بلانشو وبيتور وبارت مجالاً لتطبيق تصوراتها النظرية حول مفهوم التناص النقدي، وهكذا بينت الكيفية التي تشتغل بها المتناصات النقدية عند هؤلاء النقاد الذين يمثلون في تصورها أمثلة للتناص الذي يتجاوز معايير الحوار التقليدي بين الخطابين النقدي والشعري[15]. وقد خلصت من خلال ذلك إلى أن الاستشهادات التي يستشهد بها بلانشو تشكل متناصات بالمعنى الذي يفيد أنه رغم كونها تأتي بين معقوفتين، فإن كتابته تمتصها وتمحوها؛ فكتابة الفضاء الأدبي L'space littéraire نقدي لأن ملاحظات الناقد النظرية مبررة في النصوص التي يستشهد بها، بل إنه في تصور الباحثة يتجاوز ذلك إلى كونه عملاً فنياً وكتابياً مكثفاً وفريداً[16].

أما المتناص النقدي عند بيتور فيختلف عن الحوار النقدي التقليدي؛ إذ إنه يلعب مع استشهاداته ومراجعه مولداً شبكة من العلاقات. فهو لا يستشهد ببودلير كما يستشهد به المؤلفون الآخرون، بل إن قطعه الفنية تدخل في ملكية الناقد، يعيد وضعها بطريقته الخاصة، ويطورها في نصه الخاص، ويحولها بحسب الاختيار الذي يدخله فيها والطريقة التي تعرض بها في تعليقاته[17]. وهذا ما صرح به بيتور نفسه حين أكد على أنه يوجد دائماً في

نقده عنصر معارضة مع إبقاء مسافة على مستوى الفعل وليس على مستوى الأسلوب[18]. وقد تمكن بهذا أن يعيد كتابة نص بودلير من خلال عمل ترابطي وإعادة تركيب للنصوص المستشهد بها؛ فالمادة بودليرية والترتيب الجديد والترابطات بيتورية[19]. إن النص النقدي لبيتور ليس نصاً تحليلياً وثانياً فقط، بل هو كالكتاب يدخل في لعب المبدعين[20] متوسلاً في ذلك بلغتهم الفنية المزدوجة الدلالات. ولعل هذا الذوبان للمؤلفين المستشهد بهم، وهذه المعارضة على مستوى الفعل، كل هذا له اسم واحد - في نظر ليلى بيرون موازي - هو التناص النقدي[21].

أما رولان بارت، فإن كتابه S/Z هو تركيب لمتناقضات بالزاك[22] وأخرى تتصل بالشخصيات والثقافة وتاريخ الأدب والبلاغة والأمثال. هذه النصوص المنقولة والمستشهد بها في الخطاب النقدي ليست لها أية قيمة سلطوية ومرجعية؛ فالنقد هو لغة واصفة، والتطبيق لهذه اللغة ليس علاقة من نوع منطقي وكلي، ولكن لغة واصفة لا تفجر اللغة الموضوع ولا توقف سيرورتها. وهذا ليس ممكناً في نظر ليلى بيرون موازي إلا إذا لم يكن هناك تمييز بين الخطابات عندما يصبح النقد مرة أخرى لغة فنية توازي لغة الإبداع[23].

إن ما يجمع بين كل من بلانشو وبيتور ورولان بارت - في تصور ليلى بيرون موازي - أنهم جميعاً بينوا، كل بطريقته، كيف أن النقد يمكن أن يتجاوز الاستشهاد ويقترب من التناص عن طريق التوزيع والتفريق والربط والتشويش والكتابة. شرط المتناص هو اجتيازه حدود الملفوظ، ثمنه يمكن أن يكون خسران الخصوصية الخطابية والأجناسية التي من شأنها أن تعطي لنوع من الخطاب اسم النقد[24].

خلاصة وتركيب:

انتهت ليلى بيرون موازي في دراستها التطبيقية إلى خلاصة هي أن

المتناصات التي يستحضرها الناقد ويستشهد بها في كتاباته النقدية ليست لها أية سلطة مرجعية عليه؛ بل إنه يتعامل معها كما لو أنها ملكيته الخاصة، يعيد كتابتها ويمحوها غير معترف بخصوصيتها الأجناسية. ومن ثمة يعطيها نحواً خاصاً بها في نصه الجديد معتمداً في ذلك على لغة فنية توازي لغة الإبداع على نحو يجعل كتابته النقدية كتابة فنية بامتياز.

وإذ نتفق مع ليلي بيرون موازي في المبدأ العام الذي انطلقت منه وهو أن النقد تناصي في طبيعته العامة، إلا أننا نختلف معها في مستنداتها العملية والنظرية؛ ذلك أن اعتبار النقد كتابة إبداعية لا تعترف بالحدود الأجناسية للنصوص المتناصية هي إحدى المقولات النظرية التي ارتكز عليها الخطاب النقدي الحديث في مرحلته البنيوية والتفكيكية مع بارت جاك دايريدا وغيرهما من النقاد الذين شكلوا في كتابتهم جانباً من الخلفيات الأدبية والفلسفية لنظرية التناص عموماً. كما أنها تتصل في جوهرها بالنقاش النظري الدائر حول علاقة ما هو نقدي وإبداعي في الخطاب النقدي قديمه وحديثه. وقد هب بارت في هذا السياق إلى اعتبار النقد إبداعاً مؤكداً إن إمكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد قد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة[25]، وأن النقد غدا من الضروري أن يقرأ ككتابة؛ بل إنه يتجاوز ذلك إلى تقديم تصور سيميولوجي للنقد؛ فالناقد في تصوره يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، أي أنه ينتج تلاحماً للعلامات[26]. ونجد المقولة نفسها في النقد التفكيكي عند دايريدا وأتباعه الذين أفرطوا في القول بإبداعية النقد في إطار دعوى عدمية ألغت سلطة النص الإبداعي وأبقت على سلطة النص النقدي وأعلت من شأنه[27]. ولا شك أن التسليم بهذه المقولة والأخذ بها قد يترتب عليه بشكل منطقي حسب عبدالعزيز حمودة «تبني منهج كتابة نقدية تتعمد لفت انتباه القارئ إلى النص النقدي الجديد في ذاته ولذاته أي تحقيق استغراق القارئ في النص النقدي بعيداً عن القصيدة أو القصة التي كانت نقطة انطلاق القراءة النقدية في المقام الأول، بل أي تعليق ثان أو ثالث علي النص النقدي يصبح هو الآخر

إبداعاً»[28]. إضافة إلى أن التمسك بهذا الشعار النقدي يخل بأهم وظائف النقد الأساسية وهي وصف مكونات بناء النص الإبداعي بشكل يمكن من تقديم تفسيرات مختلفة، ويساهم في التبشير بعصر إبداعي جديد، كما يرى ذلك ماتيو أرنولد في مقاله النقدي المعروف «وظيفة النقد في الوقت الحاضر» الذي نشر ضمن كتاب «مقالات في النقد»[29].

وهكذا نجد عبدالعزيز حمودة يعتبر القول بإبداعية النقد إحدى علامات التيه في الخطاب النقدي الحديث والمعاصر، بل هي في تصوره أكبر المزالق النظرية وأخطرها على الإبداع الأدبي، لأنه في ظل هذا المفهوم الجديد لم يعد النقد خادماً للنص الأدبي ولم تعد النظرية خادمة لخادمه[30].

وإذا شئنا أن نركب وجهة نظرنا حول مفهوم التناص النقدي كما اقترحته ليلى بيرون موازي نشير إلى أن الحرص على إلغاء الحدود الأجناسية بين النصوص المتناصية في الخطاب النقدي، والقول بإبداعية اللغة النقدية يضعنا في صلب تصور حداثي يلغي أغلب أصناف القراءات النقدية في تفسير النصوص الإبداعية ويجعلها خارج الدائرة الحوارية للتناص النقدي، فضلاً عن أن ذلك قد يقصي من دائرة الأدب جميع النصوص غير الرمزية وغير القابلة لتأويلات لانهائية بالمفهوم الحداثي لها. وبالجملة قد يضرب بالمبدأ الأساس المنطلق منه في وصف هذه الظاهرة الحوارية المتعلقة بالتناص النقدي. ولعل الحرص على مراعاة هذه الاعتبارات هو الذي سيقوي المبدأ الحواري في الخطاب النقدي، كما هو الشأن بالنسبة للمبدأ الحواري في النص الأدبي، كما صاغه ميخائيل باختين. وربما مكن ذلك من تشييد وصياغة نقد حواري بين النصوص، كما وصفه تودروف؛ إذ يصبح النقد - في تصوره - حواراً أو «لقاء صوتين: صوت الكاتب وصوت الناقد وليس لأي منهما امتياز على الآخر»[31].

فالحوار الذي لا يقصي أحد الطرفين المتحاورين ويقوي من الوظيفة

الفنية والمعرفية للنقد هو وحده الذي يمكن من الحديث عن التناص في أي خطاب نقدي، وإن شئت قل يسهم في صياغة نقد حواري لا يلغي النص الإبداعي ولكن يخدمه وفق آليات الحوار المختلفة؛ ولا يضر في شيء أن يتقاطع هنا التناص النقدي مع التناص الفني في طريقة اشتغال المتناصات التي تنسجم مع أهم الوظائف التي يؤديها التناص في عموم أشكاله وأصنافه وهي الوظيفة التحويلية. ولهذا، فإن النقد لا يمكن أن يكون إبداعاً بالمفهوم القوي للكلمة، ولكنه بالمقابل لغة تساهم في تقديم معرفة واصفة وشاملة للنص على نحو يبشر بكتابة إبداعية جديدة.



الهوامش

1) ينظر هنا مقال محمد العمري، «مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي»، ص 94؛ وينظر كتابه: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 13.

2) ينظر هنا سعيد يقطين «من النص إلى النص المترابط»، ص 73-74.

3) محمد مفتاح، «دور المعرفة الخلفية في الإبداع»، ص 86.

4) Leyla perrone moisés, "L'intertextualité critique", p 762-484.

5) Ibid, p 373.

6) Ibid, p 372.

7) Ibid, p 372.

8) Ibid, p 373.

9) Ibid, p 375.

10) Ibid, p 376.

11) Ibid, p 375.

12) Ibid, p 376.

13) Ibid, p 377.

14) Le plaisir du texte, p 59.

15) L'intertextualité crituique'', 372.

16) Ibid, p 380.

17) Ibid, p 380.

18) Ibid, p 381.

19) Ibid, p 380.

20) Ibid, p 382.

21) Ibid, p 380.

22) Ibid, p 382.



23) Ibid, p 384.

24) Ibid, p 384.

25) النقد والحقيقة، ص 7؛ وينظر فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 112.

26) نفسه، ص 69.

27) عبدالعزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 43.

28) نفسه، ص 43.

29) نفسه، ص 18.

30) نفسه، ص 42-43.

31) نقد النقد، ص 147، وينظر فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 112.

فهرس المصادر والمراجع

- بارت رولان: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، المغرب، 1985.

- تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.

- ثامر فاضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، ط 1، المركز الثقافي العربي، 1994.

- حمودة عبدالعزيز: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 298 نوفمبر 2003.

- العمري محمد:

  - البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، 1999.

  - «مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي»، نشر ضمن مجلة فكر ونقد، عدد 20، السنة الثانية، يونيو 1999.

- مفتاح محمد: «دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل والتفسير والتأويل»، ضمن مجلة سال، عدد 6، 1992.

- يقطين سعيد: «من النص إلى النص المترابط»، نشر ضمن مجلة عالم الفكر، المجلد 32، العدد 2، 2003.

- Leyla Perrone-Moisé: "L'intertextualité critique", in poétique, n° 26, Ed du seuil.

- Reland Barthes: le plaisir du texte, Ed du seuil.



التناص النوعي نماذج من الرواية المصرية المعاصرة

عبدالمنعم أبو زيد

المقدمـة:

الحمد لله الذى علّم بالقلم، علم الإنسان ما لم يكن يعلم، والصلاة والسلام على خير الخلق قاطبة، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أ -

وبعد، فلقد نشأت فكرة التناص النوعى من أن النص الأدبي لا يوجد مستقلاً بذاته ، وإنما هو فعل تحقق وجوده ، بتداخل عناصر أدبية مختلفة من الماضى والحاضر معًا ، وعلى المتلقي استقراء جملة العلاقات التى تربط بنية هذا التداخل، والدلالات الناتجة عنه التى تؤدي دورًا مهما في تحديد هويته، وتبين - في الوقت نفسه - قوة النص المستدعى، وقدرته على المشاركة الفعلية في تكوين منتج سردى متكامل البنية والدلالة معًا.

ب -

وقد اختار البحث عنصر التناص النوعى بهدف استقراء إحدى الوسائل السردية المهمة التى تكشف عن أهداف النص ورموزه السياسية ، والاجتماعية، وقدرته على التفاعل مع المحيط الثقافي له، ولأن الدراسات النقدية حوله لم تكن كافية لقراءة جميع أبعاده وأهدافه، إذ اتجهت معظمها لمناقشة مقولة التناص بصفة عامة، ومن ثم لم يتوفر لدى الباحث إلا دراستان حول هذا الموضوع ، هما:

– مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية لـ رشيد يحياوى[1].

– تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة من 1960م – 1990م، لخيرى دومة[2].

جـ -

وكان المنهج الفنى التحليلي هو الطريق الصحيح لتناول فكرة التناص النوعي بأبعادها وعلاقاتها بالنص الأصلى، وأثرها في تفعيل دور المتلقي في تقديم نص جديد يتوازي مع النص الأصلى.

د -

والبحث يقوم على مبدأ الاختيار، إذ لا يمكن تتبع هذا الكم الهائل من الرواية المصرية المعاصرة التى صدرت في الفترة الأخيرة، مما دفع الباحث إلى أن يتخير أجودها فنيا، وأفضلها في تقديم نص نوعي جيد له أهدافه ورموزه الخاصة التى تستقرئ الواقع الإنساني بدقة.

هـ -

وجاء البحث بعنوان: التناص النوعي؛ نماذج من الرواية المصرية المعاصرة. ويشتمل على التمهيد، ثم دراسة عن (النص المحيط: نص نوعي).

وأخيرًا فهذه محاولة متواضعة للكشف عن فكرة سردية جديدة، لعلها تساعد في كشف غموض العلاقات في بنية النص الروائي.

تمهيد:

التناص / التناص النوعي؛ الفكرة، وامتداداتها:

لقد تبلورت مقولة التناص، نتيجة القول بأن «النص كون مفتوح (open-end) بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية....»[3] ولهذا فهو قابل لاستيعاب الأنساق المعرفية في العالم المحيط به قديمًا وحديثًا، سواء بشكل غير محدد، يعطي للمبدع حرية تامة في الاختيار، وطرح ما يريد من منتجات رمزية ودلالية، أو بشكل لا يستقرئ إلا نصوصًا معرفية محددة، قد تكون من النص الأصلي أو من جنس مغاير، بقصد إعادة إنتاجيته

برؤية جديدة تتلاءم والرؤية الخاصة لمبدعه؛ ومن ثم فالنص «من خلال نصيته يأتي بنصوص أخرى ويدمجها، ويستحضرها ...»(4).

ودور المبدع حيال هذا الامتصاص النصي أن يقيم مجموعة من العلاقات الداخلية بين هذا الكم الهائل من النصوص المتداخلة لخلق بنيات نصية محددة، ذات دلالات تترجم ما يحيط به من واقع ؛أى إن هذه العملية النصية لا تأتي مجانًا؛ بل لهدف يسعى لتحقيقه المبدع.

وقد أشار إلي هذا المصطلح كثير من النقاد والدارسين منهم على سبيل المثال؛ ميخائيل باختين، وجيرار جنيت، وبرت شولز، وجوليا كريستيفا، التي تعرض في مؤلفها علم النص تعريفا للنص الأدبي في وقتنا الحاضر يكشف عن طبيعة الرؤية التي تسعى، إليها فتقول: إنه «خطاب يخترق حاليًا وجه العلم، والإيديولوجيا، والسياسة، وينقطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان أحيانًا، ومتعدد الأصوات حاليا؛ من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي تقوم بمفصلتها، يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو مجمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها..»(5).

يشير هذا التعريف إلي أن النص خطاب، ينتظم كل اللغات الإنسانية برؤي متداخلة؛ ومن ثم فالنص يحتوى أكثر من صوت، ولغة، ولا يستقيم التفاعل النصي بين هذه النصوص المتداخلة إلاّ في إطار من المنطقية التي تحكم دلالتها، ورموزها، وتوجهها نحو رؤية مبدعها، [فالعلاقات الحوارية تكون مستحيلة تماما من غير علاقات منطقية ذات معني ملموس](6).

ويصبح النص بهذا الشكل عبارة عن مجموعة من النصوص المتفاعلة، والمتقاطعة، والمتواصلة التي تستقرئ خطاب الواقع بعيداً عن ذاتية مبدعه، وقريبًا من تصورات متلقيه، ولذا يمكن القول بأنه لم يعد تعبيرًا ذاتيًا في تشكيله، واستقلاله، وفي الفضاءات التي يرد إليها ...»(7).

ويبقى الأهم في عملية التناص أن ثمة تعددية في المعني داخل النص أصبحت مدخلاً رئيسًا لقراءته في إطار مفاهيم إجرائية خاصة، بفعل التلقيح المعرفي بين الأنساق التعبيرية مما جعل النص يتخذ الشكل الحواري القائم على «التعددية في المعني تشكيلاً وتلقيا»(8). ولا شك أن توحيد هذه المعاني ضروري لتقديم رؤية شاملة للعالم المحيط بالمبدع والنص معًا، وتحديد هوية النص الجديد الناتج من التفاعل الإيجابي بين النصوص المتداخلة، فالترابط الدلالي بين النصوص مهم في توحيد المعني؛ ولهذا يدخل المستوى الدلالي عنصرًا فاعلاً

في تحديد هوية التناص، وهو الذي يبين القوة الإبداعية للنصوص المتداخلة، ويبين أيضا مدى اعتماد بعضها على بعض..»[9].

كما أن مشاركة المتلقي في عملية التناص ضرورية لخلق النص الجديد، بناء على دمج وتفاعل الشفرتين النابعتين من ثقافتي النص والمتلقي معًا، فالقارئ منتج للمعني مادام بسبب الكاتب، مخزنًا لقيم الثقافة المشفرة لسانيًا وله سلطة تحريرها من النص، ومن بين قيم أخرى، يخلق القارئ صورة صوت المؤلف، صور أصوات أخرى، حالاً محل خطاب المؤلف الحقيقي صوتًا عرفيًا مدركًا داخل التوقعات المشتركة للجماعة ....[10].

وجاءت فكرة التناص لتكون البداية الأولي لمقولة التناص النوعي أو تداخل الأنواع الأدبية وتآزرها نحو إنتاج دلالة شمولية؛ ذلك أن النص الأدبي لا يشكل نفسه بنفسه[11] بل يتشكل أولاً من نصوص مغايرة له، وثانيًا من نصوص أدبية سابقة عليه، بحيث يمكن (لكل جنس أدبي أن يشمل عددًا من الأجناس الأخرى[12] وهذا يعني أن النوع الأدبي متطور ومتحول، نتيجة التفاعل والحوار بين مجموعة اللغات الأدبية التي تكون بنيته، ذلك الحوار الذي يتوقف نوعه، وإيجابيته، وتأثيره في المتلقي [بحسب طبيعة التناص، وبحسب الأجناس التعبيرية (أجناس الخطاب) ثم بحسب درجة التبئير][13]، ومن ثم يعتمد النص الأدبي في تشكيل نفسه على عناصر أدبية مماثلة لماهيته، سواء أكانت مكتوبة أم شفهية ، على مستوى الشخصية، أو الفعل، أو اللغة، أو جميعهم معًا. فهناك نصان من نوع واحد يجتمعان في بؤرة واحدة ويؤديان إلي إنتاج نص مفتوح، ومتعدد الدلالة يقدم رؤي جديدة، يشير إلي هذا بول - ب - ديكسون في قوله: «والحقيقة أن كل عمل أدبي جزء من عالم أدبي يتألف من أعمال أخرى، وإلى درجة تكبر أو تصغر ينبغي أن يستجيب العمل لسياق هذه الأعمال الأخرى»[14]. ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن النوع الأدبي يدخل في «علاقات متبادلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغير من طبيعته ...»[15].

وتبدو الرواية أكثر الفنون الأدبية التي يستجيب سياقها لاستيعاب الأجناس الأدبية الأخرى، وتقبلها، والتفاعل معها بشكل إيجابي حيث تمثل «جنسًا راقيًا مركبًا يستقطب ويقحم ، يمزج ويتمثل عددًا غير قليل من الخطابات المتراكبة بدورها والملفوظات المحتفظة بذكرى سياقاتها....»[16].

ويأتي التداخل النوعي في الرواية المصرية المعاصرة بصورتين : الصورة الأولي- التداخل المباشر، وفيه يكون المبدع

على وعي كامل بما يستدعيه من نصوص أدبية وهو يشبه في النقد القديم، التضمين[17] أو الاقتباس، ومن ثم يمكن التعرف على النص المستدعي بسهولة، وطرح علاقاته بالنص الأصلي، ودوره في إنتاج دلالة جديدة، تؤكد المنطوق الدلالي في النص الأصلي، أو تخالفه، وبهذا نستطيع الحكم على فاعليته. وأما الصورة الثانية – التداخل غير المباشر، ويجيء التناص فيها بغير وعي من المؤلف ويسمى التناص غير الواعي، ويعني «ذلك الحضور الآتي من ذاكرة المبدع دون نية من قبله أو شعور به، وهذه النصوص الحاضرة، لاواعية، تكون مخزونة في ذاكرة المبدع ووجدانه، وقد تستدعي دون وعي منه عند محاولة الكتابة في موضوع قريب منها»[18].

وفي هذه الصورة يتفاعل النص المستدعي مع المتن بمعناه دون لفظه، ويحتاج هذا من المتلقي جهدًا كبيرًا في البحث عنه، واستخراج دلالاته واستقراء العلاقات التي يصنعها مع النص الأصلي؛ ولذا فإن محاولة القبض عليه عملية صعبة.

النص المحيط: نص نوعي:

يعني البحث بالنص المحيط ، كل ما يحيط بالنص الأصلي من نصوص مصاحبة؛ كالعنوان الرئيس، والفرعي، والبداية، ونصوص التصدير، والتقديم، والملاحق، والتذييل والهوامش، والتعليقات، وطريقة إخراج العمل الأدبي، وغير ذلك من نصوص محيطة ذكرها جيرار جينت «في مؤلفه المسمى بعتبات النص[19] وقد أشار [سلفرمان] في كتابه [نصيات] إلي النص المحيط، موضحاً أنه إطار يكشف عن شكل النص المتن وحدوده، ودلالاته، في قوله: «والإطار هو ما يعيّن النص بوصفه ذلك النص القائم من حيث حدوده، وبداياته، ونهاياته، وأواسطه، وحافاته...»[20].

وينقسم النص المحيط في الرواية المصرية المعاصرة إلى نوعين ، أحدهما: من صنع الكاتب نفسه، ويتمثل في العنوان والإهداء، والآخر: يستدعيه من نصوص نوعية مغايرة لنصه، وتتمثل في نصوص التصدير، ويكون في النوعين نص نوعي، يتناص مع مضمون الرواية، ورؤية مؤلفها، أي إن الرواية – في هذا الفصل – قد تتناص مع إحدى مفرداتها، أو مع غيرها.

وفي هذا الإطار الذي عرضناه، سنركز القول في بعض النصوص المصاحبة للنص الأصلي، ومنها العنوان، والإهداء، ونصوص التصدير.

1 – العنوان:

يعد العنوان من أهم العتبات النصيّة التي تحيط بالنص الأصلي، وتكون نصًا أدبيًا جيداً، يدلل على مهارة الكاتب في

اختيار نصوصه، بوصفه نصًا موازيًا، ويقدم نوعًا من الإثارة والمعرفة للمتلقي قبل القراءة، وبهذا فهو يكّون علاقة إيجابية مع العنوان، يعيد في إطارها ترتيب أوراقه الذهنية قبل الدخول في النص، ومن ثم أصبح هدف العنوان «كشف وخلخلة البنى والتصورات الذهنية للقارئ ورؤيته للعالم ولا يهدف للإيصال والإخبار فحسب ...»(21).

ويحدد العنوان أبعاد النص وطبيعته الشعرية، ويكشف عن دلالاته بشكل مباشر أو رمزي، يعتمد على التأويل الجيد من المتلقي لمفرداته ومدي تناصها مع المضمون، بل إنه يحدد رؤية المؤلف وهدفه، ولذا يمكن القول بأنه يتماس مع النص من خلال «علاقة عمودية يمثل بموجبها تكثيفاً لدلالة النص؛ لذلك يجب أن يقترب العنوان من المقطع الاستهلالي إلي النهائي من النص، إن العنوان يحمل إرهاصات المعنى...»(22).

وعلى الجانب الآخر تحاول بعض النصوص(23) الكشف عن العنوان في متنها مبرزة مفرداته، وعلاقاته، وعناصر شعريته، في محاولة لفك الشفرات الدلالية التي يتضمنه، وبهذا تتضح العلاقة بين النص وعنوانه، وهي علاقة لا تستقيم في إيجابيتها هذه على هذا النمط، وإنما تميل في بعض جوانبها إلي المغايرة، فأحيانًا لا يستطيع العنوان تفسير الدلالات والرموز التي يطرحها النص، أي إنه يغايره في المنتج الدلالي؛ ومن ثم يختلف دور المتلقي في التأويل، وإقامة الروابط، والاستنتاجات؛ يشير لهذا «جيرار جنيت» في قوله: «إن العلاقة بين العنوان ومضمونه العام علاقة متغيرة بدرجة ملحوظة، بدءًا من التحديد الحقيقي الأكثر مباشرة (مدام بوفاري)، حتي العلاقات الرمزية الأكثر ميوعة (الأحمر والأسود)، وتعتمد هذه العلاقة دائما على تأويل المتلقي...»(24).

ولا يتمكن العنوان من إقامة هذه العلاقات المتبادلة بينه وبين مكونات النص المتن، وإنتاج دلالات مسبقة إلا «بفضل كونه نصا بالقوة»(25)، ومن ثم تظهر استقلالية العنوان ونصيته من حيث الشكل والمنتج الدلالي؛ مما يجعله نصًا موازيًا، لا يسبر أغوار النص فقط، بل يصبح بنية دلالية مستقلة لها اشتغالها الدلالي بأبعادها المختلفة..»(26) ويشير (هوك) في كتابة (أثر العنوان) إلى شكله، ودوره في النص، وعلاقته بالمتلقي؛ أي إنه يستقرئ ما عرضه البحث سابقًا في قوله: «إنه مجموعة من العلاقات اللغوية التي يمكن أن تتشكل في بداية نص لتحديده ، وبيان مضمونه العام، وإغراء الجمهور المستهدف ...»(27).

وتعددت العناوين ذات الصبغة الأدبية في المنتج الروائي المعاصر؛ لتفعيل دور المتلقي حتي يصل إلى المدى الإبداعي المتشرذم في النص المتن؛ وسنقف من هذا

الكم الهائل من العناوين الأدبية التي تمثل نصاً نوعيًا يتناص مع المتن، عند بعض منها، في رواية (وأد الأحلام)[28]. يمثل العنوان تركيبا لغويا قصيرًا يتكون من جملة اسمية حذف أحد طرفيها، وبقى الآخر الذى أضيف إلى ما يفسره، ويمنحه أبعادًا دلالية متجددة، ولم يأت الحذف اعتباطيًا أو مجانًا، وإنما ليمنح المتلقي فرصة للوجود داخل النص؛ ليكشف عن الخبر المكتنز بالأحلام، فيفسر طبيعتها ودلالاتها وعلاقاتها بالسياق العام، وهذا يعني أن العنوان يضع المتلقي في إشكالية البحث عن الغائب، ومحاولة كشفه من خلال استفهامات عديدة، من أهمها: ما هي الأحلام التي تدفن حية، وما أصحابها وما دلالاتها، ويعد هذا من قبيل استقلالية العنوان في نصيته؛ إذ دائما ما «يؤسس لدى المتلقي فواعل سيكولوجية وذهنية وتأويلات مكتنزة بالدلالات الاحتمالية التي قد نجد لها دلائل في العمل الأدبي، وقد لا نجد، قد يؤكدها، وقد ينفيها، أو قد يتصارع معها، إن العنوان منجم من الأسئلة بدون إجابات محددة، إنما هي إجابات احتمالية، تتحدد باستيعاب محتوى شكل العمل الأدبي...»[29].

ويتركب العنوان من كلمتين، إحداهما: لفظة وأد، وتعني الموت حياً، كما ورد في القاموس «وأد الرجل ابنته يئدها وأدًا: دفنها حية ..»[30] ومن ثم ظهر أثر هذا المصدر بما يتضمنه من فعل سلبي، وزمن أكثر سوءًا على الأحلام، ومعنويات أصحابها، فالواضح أنها لم تمت موتًا عاديًا بفعل القدر أو مرور الزمن، بعدما حصّل الإنسان ما أراد، وإنما ماتت حية ،وقتل معها الكثير من اللحظات الإنسانية قبل أن يتعايش معها الإنسان بالفعل، وجاءت اللفظة الأخرى وهي الأحلام في صورة الجمع الدال على الكثرة والشمولية، حيث سيطرت على شخصيات النص بشكل واضح، وبخاصة حورية التي أثرت في تكوينها المادي والمعنوي معاً، حتي «أصبحت الأحلام – بالنسبة لحورية – جزءًا لا يتجزأ من حياتها..»[31] والعنوان بهذا يكشف عن المضمون الذي يحمل في جنباته حالة من الوأد المستمر للأحلام على المستوى الخاص/ الشخصية، والمستوى العام/ الوطن، ومن ثم فقد ارتبط من خلال نصيته المستقلة بمضمون النص. و(وأد الأحلام) تركيب أدبي يكون صورة فنية جيدة عملت على الكشف عن مزاج القاص ورؤيته الشخصية، واتسمت بالشعرية الخالصة المستندة على قوة التمثيل، والخيال المجنح، وتفعيل دور الحواس، والاستعارة والكناية اللتين كشفتا عن دلالات الإظلام، والقهر، والإحباط بشكل موسع فعّل دور المتلقي في قراءة النص.

وفي رواية [الشاطئ الآخر][32] جاء العنوان جملة اسمية تتكون من مبتدأ، علق

خبره على النص؛ لتفعيل دور المتلقي في البحث عن طبيعته حتي تتم الفائدة المرجوة من النص، وهو من العناوين المضمونية التي تستقرئ حقيقة الفعل، وتعري علاقة الفاعل به؛ ومن ثم فالعنوان يحمل في بنيته مدلولات متعددة ، فقد يعني المكان أو الشاطئ المقابل للإسكندرية ، وهو الشاطئ اليوناني، أو يشير إلي الثقافة الضد لثقافة الأنا، وهذا هو أقرب تفسير للمطروح في النص الروائي، يقول الراوي: «نقلني ديمتري إلي الشاطئ الآخر، أسماء لم أكن أعرف غالبيتها، ولا قرأت لها ...»[33] أو يعني ذلك العالم السحري الغامض الذي أحاط بالبطل نتيجة علاقته بالآخر...[34].

وفي رواية [صمت الرمل][35] جاء العنوان نصًا نوعيًا عبارة عن كلمتين، إحداهما مبتدأ، والأخرى مضاف إليه؛ لتوسيع دلالته، وتفعيل دور المتلقي في إيجاد العلاقة بين الصمت والصحراء بما تحتويه من رمال متحركة وصامتة معًا، ولذا فهو – تركيبياً – لا يتجاوز حدود الابتداء، وإضافة التلازم، لكنه يتسم باتساع المعني، وتكثيف الدلالة، وعلى المتلقي استقراء الخبر المحذوف، وما يتعلق به من دلالات من المنتج النصي نفسه. وعنوان الرواية يشير إلى بنيتها، سواء بالتصريح أو الرمز، فثمة إشارة إلي طبيعة المكان وعلاقته بالشخصية التي تعيش فيه، والفعل المتمثل في حالة الصمت التي وردت في الرواية أكثر من خمسين مرة مع تغيير المضاف إليه أو ثباته بدلالات متقاربة أو متباعدة في أحيان أخرى، وكأنها صارت بطلاً يحرك الفعل والشخصية معًا ويصنع علاقاتهما السلبية والإيجابية؛ ولهذا فلم ترد هذه الحالة اعتباطيا ولا مجانًا، وإنما كشفت عن متغيرات نفسية واجتماعية وسياسية أحاطت بالبطل.

وقد أخذت كلمة الصمت بكل مشتقاتها مساحة نصيَّة واضحة من بنية النص توازت مع أهميتها الدلالية في ذهن الكاتب ؛ حيث نجدها تكررت – مثلاً – في قول السارد: «فساد الصمت... يالله يالهولاء الناس هادئون هكذا صامتون ، يتحدثون بصمت يوافقون بصمت.. إلا أنه صمت ولم يرد على سؤاله.. ثم صمت، جاءته في الحلم صامتة وحزينة، إنهما الآن صامتان واجمان..»[36]. وهكذا ينقلنا الكاتب من صمت إلى آخر مما يدفع المتلقي للتساؤل عن أسبابه، ودلالاته، فلا يبرح حتى يكتشف غموض النص ويجلي رموزه، وهذا مما يعطي له قوة وفاعلية في تحريك الواقع [فقوة النص تكمن بالتجديد في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعاني التي تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها..][37].

ويكون العنوان نصًا أدبيًا يتسم بإمكانيات بلاغية عالية تقوم على انزياح

واضح في التعبير والدلالة؛ ولذا فهو يتسم بعدم الفتور والخيال المجنح ومخاطبة الحواس؛ ومن ثم فتركيبه اللغوى [صمت الرمل] يحتوي على حس مجازي عال ، أسهم في تحقيق العدول عن التعبير الحقيقي إلى آخر خيالي، فوصف الرمل بالصمت نقل للصفة إلى موصوف يتضاد وطبيعتها، فطبيعة الصمت ملتصقة – دائمًا – بالإنسان،، وليس بالرمل، وهذا يجرنا إلي القول بأن العنوان قدم صورة فنية مغايرة للواقع اللغوي المعتاد، وإن كانت تتفق مع الواقع الروائي المنثور في النص.

والكناية لها الدور نفسه، حيث توحي لفظة «الصمت» بالسكوت والثبات، والفراغ، والهلامية، والانتهاء، يقول المعجم الوسيط «أصمت العليل اعتقل لسانه فلا يتكلم وفلانًا: أسكته (صمت): أصمت. وفلانًا أصمته و– الشيء: جعله مصمتًا لا فراغ فيه (الصامت): الساكت ومالا نطق له»[38] وفي لسان العرب" «أصمت أطال السكوت، والتصميت: التسكيت والتصميت – أيضًا – السكوت، ورجل صميت أي سكيت، وصمتة الصبي، ما أسكت... وباب مصمت: مبهم، قد أبهم إغلاقه»[39]. وإضافة الصمت إلي الرمل المعبر عن المكان/الصحراء تعطي دلالة عدم فاعلية المكان مع الفاعل، وتحديد دوره بل تمويته.

2 – نصوص التصدير:

وهى مجموعة النصوص النثرية أو الشعرية التى يستعين بها المؤلف في بداية عمله الأدبي لطرح رؤيته ، والكشف عن هوية النص ودلالاته، وهو – هنا – «يقتطع نصوصًا معينة من سياقها العام، ويدرجها ضمن سياق جديد بغرض تنوير القارئ»[40]. ويبدو أن هذه العتبة النصية من الأهمية بمكان في النص المتن؛ إذ تبرز مدى شاعرية المؤلف وقدرته على تكثيف رؤيته بإيجاز شديد، ومن ثم فهى ليست مجانية؛ لأن [طبيعة سياقها التداولى يجعل منها نصًا/ نواة، يبرز خاصية التكثيف في عرض الإخبار الحكائي؛ لاعتماده على طرائق خاصة في اشتغال وتأطير الخطاب؛ بحصر معنى الخطاب الذى يحيل على جوهر أكثر اتساعا من مفهوم النص، لأنه جوهر التشكل الخطابي للعمل ضمن النص..][41].

في رواية الألاضيش[42] يأتى التصدير نصًا شعريًا للشاعر المصري المعاصر «محمد إبراهيم أبو سنة»، يقول:

عاصفة تحمل مشعلها

عاصفة ذهبية

تنهض مدن الحب

تنهار المدن الحجرية

تستيقظ في منتصف الليل.. الحرية[43].

في هذا التصدير يريد الشاعر لمدينة الحب أن تنهض لتفتح جميع الأبواب المغلقة، وتنهار المدن الحجرية، وذلك لا يحدث إلاّ بفعل مثير خارجي، يتمثل في هبوب رياح عاتية، أو ثورة عارمة، بفعلهما تنفك الأحلام من قيودها ويتلاشى النوم، وتتحرر نجوم الليل فتضيء كل الأركان حتى ينعدم الظلام بما يحمله من وحشة وقهر وظلم، ولا شك أن هذا الثالوث يمثل دعائم المدن الحجرية، فإذا ما انهار أصبح لا وجود لها؛ ومن ثم تستيقظ الحرية في منتصف الليل، وكان اختيار الشاعر لهذا التوقيت الزمني موفقًا، فمنتصف الليل هو الزمن الموحش الذى تقتل فيه الحريات.

ويبدو أن الكاتب في روايته قد وعى جيدًا حالة التضاد بين المدن الحجرية بكل منتجاتها السلبية، ومدن الحب والأحلام بكل إيجابياتها؛ حيث كشف عن ذلك داخل النص كله؛ فرفض المدن الانهزامية والرجعية التى رفضها الشاعر نفسه، وبحث عن الخلاص من قيود الداخل والخارج في مدن الأحلام التى تشع بالحرية والتقدم.

والكاتب لم يلجأ لهذا النص إلا لكونه يحقق بلغته الشعرية رؤيته، وتوجهاته الأيديولوجية، فهو يتكون من الفعل المضارع [تحمل، تنهض، تنهار، تستيقظ] الدال على الديمومة والاستمرار ومحاولة الكشف عن لحظة المستقبل وقراءتها جيدًا، ولغة التضاد بين مدن الحب والمدن الحجرية، والترادف الدلالى بين الفعلين المضارعين [تنهض، وتستيقظ]، والتكرار الذى يكشف عن هموم المتكلم وحاجته في التغيير نحو الأفضل في النصين الشعري والروائى، والتقديم والتأخير للاهتمام بقيمة الحرية، وتحديد زمن الخلاص، وينضاف إلى هذا توظيف المنتج الاستعاري الذى شمل النص الشعري كله، والذى كثف الدلالة وقربها إلى ذهن المتلقى.

وفي روايته الثانية (أحلام العايشة) نجد تصديرين، التصدير الأول: نص للشاعر محمد عفيفي مطر، يقول:

لقد جئت إليكم
أترجح في مشنقة اللبلاب
أغتصب اللفظة بعد اللفظة
أصرخ:
يا......... يا أرضي
كوني قداسًا يتلى في صلوات الرفض
كوني سكينًا في أضلاع البغض
كوني لفظًا مسنونا يفقأ عين الصمت(44)

يتحدث الشاعر في هذا التصدير عن الأنا المتكلم الذى يخاطب المجموع محاولاً إشراكهم في محنته، التى استقرأ أبعادها في مرحلتين؛ المرحلة الأولى وتتمثل في التأرجح في مشنقة اللبلاب، دلالة على عدم الاتزان، واتضاح الرؤية، والسيطرة على أداء الفعل، والأخيرة حالة اغتصاب اللفظة، وتلك

إشارة على فمه المكمم الذى لا يستطيع البوح من خلاله بما يريد. مما أوصله - في النهاية - إلى الصراخ والعويل، والنداء، وهو لم يتوجه بندائه لشيء تافه، وإنما توجه لنداء أرضه التى اغتصبت، والتى خاض من أجلها العذابات الأولى، موجهًا إليها بعض النصائح، راجيًا منها أن تفعّل حركتها نحو رفض الواقع، وتحريك الساكن منه.

والشاعر بهذا يتحدث عن الإنسان المقهور، والمكان الضائع، وهما يجسدان رؤية الكاتب في النص المتن، ولقد نقل النص النوعى هذه الرؤية من خلال تكوينه اللغوي والمجازى؛ حيث استخدم من ألفاظ اللغة وتراكيبها ما يستقرئ مقولة الكاتب الأيدلوجية، ففي بداية النص نجد الأسلوب الخبرى المؤكد بـ قد، في عبارة [لقد جئت] لتحقيق المجيء، ذلك أن ذهن المتلقي يبدو خاليًا - تمامًا - من المعرفة بفعل المجيء وامتداداته؛ وهذا يعمل على تنبيهه وجذبه للكلام. وجاءت لفظة [إليكم] جمعًا دلالة على الشمولية والكثرة، ومحاولة إشراك أكبر عدد ممكن في تقبل المصيبة، وربما يثير هذا في نفس المتكلم نوعًا من الحميمية والدفء، وعبارة [مشنقة اللبلاب] الدالة على الذل والقهر، والعبودية، والأفعال المضارعة [أتأرجح، واغتص، وأصرخ] التى جاءت لتدل على استمرار الفعل وكشفه للحظة المستقبل، ولتقول: إن محنة المتكلم مازالت قائمة لم تتغير. ولم يأت من أدوات النداء إلا [الياء] ذلك أن الأرض بعيدة عن الأنا المتكلم ماديا ومعنويًا، لكونها مغتصبة وإضافتها إلى لفظة [أرضي] تدل على التلازم الشديد والعشق، والحنين الجارف لهذا المكان. وجاء التكرار في لفظة (كونى) ثلاث مرات، للتعبير عن الحالة النفسية للمتكلم، حيث الإلحاح على الفعل لمحاولة تغييره، وقد أدى وظيفته الشعرية في موضعه، ذلك أنه «يمثل نوعًا من التأكيد أو التكريس، سواء أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلالى الذى يتمحض عنها، إنه إلحاح على تصوير معين، تصوير حالة تنبثق - ابتداء - بشكل أكثر وضوحًا..»(45).

وبهذا جاءت اللغة بتراكيبها، وألفاظها، حاملة لدلالات الانهيار والضياع والتردي، وهى بلا شك تحمل شعرية خاصة مصدرها الكناية بعدها، منتجًا تعبيريًا، يستبطن الدلالات الغائبة، والحاضرة للنص، ويقربها إلى المتلقي، والاستعارة التى توسع من الرؤية والدلالة فتعطى المتكلم مساحة نصية تترجم رؤيته ، فهي كما يقول - سلفرمان - تنتج موقفًا يشهد توسيعًا في الدلالة، أي إن هناك تعددية في المدلولات لكل دال ...»(46).

ونص التصدير الثاني للشاعر [إبراهيم ناجى] يقول فيه:

كل شيء صار مرًا في فمي
منذ أصبحت بالدهر عليما
آه من يـأخذ عمري كله
ويعيد الجهل والطفل القديما[47]

الزمن:

تتحدث الذات الشاعرة في هذا النص عن [الزمن] المعهود لها التي تعيش وقائعه في لحظة الوعي الحقيقي به، كاشفة عن علاقتها السلبية به؛ إذ أصبح بالنسبة لها بغيضًا؛ وهذا ما دعاها لأن تبحث عن مخلص ينتزعها منه، في مقابل أن يعيد إليها لحظة الماضي، بما فيها من بساطة، وتلقائية، وطفولة بريئة لم تتعرض لدنس هذه الأيام؛ ومن ثم فاستدعاء هذه اللحظة فسر فظاعة الحاضر، وكشف عن رموزه ، ودلالاته بوضوح للمتلقي. وفي الرواية قراءة واضحة لدلالات هذا التصدير ورموزه ؛ إذ نقرأ فيها بوضوح محنة الشخصية وعلاقتها بالزمن الرديء وتأثيره السلبي على المكان[48].

وفي رواية [طيور العنبر][49] يتكون التصدير من مقولتين، المقولة الأولى (لبودلير)، يقول فيها:

(لي من الذكريات أكثر مما لو كان عمري ألف سنة)[50].

وهي مقولة تعبر عن مشاعر الأنا المتكلم/ الكاتب تجاه مدينته/ الإسكندرية، إذ كشف فيها عن حجم الذكريات التي اختزنها المكان، وهو حجم كيفي وكمي في منطوقه المادي والدلالي، إذ يزيد في عمره عن ألف سنة تحمل مخزونا هائلاً من ذكرياته الخاصة والعامة، وهذا يدل على مدى تفاعله الإيجابي مع المكان.

والمقولة الثانية [لهاري تزالاس] يقول فيها: «إنها أكثر من سكندريتنا، إنها سكندريتنا التي صنعناها والتي خلقناها من الروائح والأزهار والمحسوسات والخيال والحب والتي هي باقية، لأنه إذا افتقدت هذه الإسكندرية فماذا يتبقى لي... ؟»[51].

وتبدو هذه المقولة امتدادًا للمقولة الأولى، إذ تكشف عن مدى تعلق المرسل الأول والكاتب بالمكان/ الإسكندرية، التي تمتلك قدرة عجيبة على جذبهما إلى عالمها، لتقديمها من جديد في ثوب مغاير، يتكون من روائح، وأزهار، ومحسوسات، وخيال، ولذلك فهي باقية مادامت هذه الأشياء مستمرة، تنبض بالحياة والتجدد، وببقاء هذا المكان يبقى الأنا حاضرًا في الحياة. وفي الرواية علاقات مستمرة بين الشخصيات، والمكان، والزمن، تكشف عن هذه المشاعر في المقولتين السابقتين، حيث تتحدث عبر بنائها الفني كله عن هذا المكان، ومشاعر الشخصيات تجاهه.

3 - الإهــداء:

يعد نصًا نوعيًا آخر من النصوص المحيطة بالنص المتن، تختار ألفاظه بدقة

وقصدية لتوجيه رسالة إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المهدى إليهم بصورة خاصة، ولذا لا يخلو الإهداء من القصدية في اختيار المهدى إليه وتفعيل دوره في عملية التلقي، وفهم أبعاد النص ومدلولاته، أي إنه مسؤول مسؤولية المبدع في الإنتاجية النصية، وهكذا «ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء على تحققات موازية تأخذ بالاعتبار السياق التداولي للنصوص، بما أنه ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الدلالات ومكوناتها النصية..»[52].

في رواية (بساط من قلوب وجباه) يقول الإهداء :

إلى الذين لم يشهدوا

بدايات الصبح ...

وينتظرون....[53]

يمثل هذا النص إهداءً عامًا، فلم يحدد المبدع شخصا بعينه، ولكن خصّ به مجموعة من الناس، وهم الذين لم يعاصروا حالة التغير القادمة التي يتطلع إليها الأنا/ الفاعل في النص، ويأمل أن يعاصروها؛ ومن ثم فهو يقدم حالة من الاستشراف لم تتحقق في النص المتن، بل تصنع نصًا ممتدًا له يتضاد في دلالاته مع المنطوق الدلالي للنص الأصلي.

وقد تحققت شعرية الإهداء، ودوره في تفعيل المتلقى من خلال تركيبته اللغوية التي تعتمد على الحذف، والكناية، فالحذف تحقق في هذه النقاط (...) التي تكشف عما يحتويه الواقع النفسي للذات المتكلمة من محاولة التغيير نحو الأفضل، والإتيان بالفعل الضد، أو استشراف لحظة المستقبل، بما تحمله من جديد. ونص الإهداء كناية عن حالة الترقب والتشتت التى يعيشها بطل الرواية، حيث يعيش واقعا مهزوما وغريبا من الخارج، ويعيشه داخليا أشد هزيمة وغربة. ويبدو الفعل المضارع، وما يلتصق به من واو الجماعة دالاً على أن الفعل والفاعل المرتقبين من قبل الأنا ليس لهما حدود، بل لهما صفات خاصة، لها القدرة على تغيير واقعه المأزوم.

وفي رواية [غير المباح] يقول الإهداء..

أحمد.. نهرًا يفيض على الدنيا محبة

آية: شجرة تثمر كل يوم أمل جديد[54]

هل يمكنكما أن تصنعا حياة جميلة

رغم قسوة زمن غير المباح؟[55]

وهو نص أدبي نوعي يقدم رسالة من الكاتب/ الأنا المتكلم إلى مهدى إليه خاص، حدده المرسل في طفلي ، يعدهما أقرب الناس إليه، وهما [أحمد، وآية] وهدف الإهداء التعبير عن مشاعره وأحاسيسه تجاه هذين الولدين، واعتمد هذا الإهداء في تكوين شعريته على الإيحاء بمشاعر المرسل تجاه أبنائه، وتقريبها للمتلقي من خلال تحديد اسمهما، والتوظيف الجيد للأسلوب، والتعبير

المجازى . فتحديد الاسم في (أحمد/ آية) قد منح المتلقي الكثير من الدلالات بالنسبة لشخصية الأنا، وكشف عن مشاعره تجاههما، وجزء من علاقته الحياتية معهما، فذكر الاسم – عادة – [يؤشر للجوانب الحياتية المختلفة للشخصية..][56] غير أن الأمر هنا مختلف حيث اتضحت جوانب شخصية الأنا من خلال ذكر أقرب شخصين إليه؛ أضف إلى ذلك أن ذكرهما ميزهما وجعلهما معروفين للمتلقى، فالاسم [هو الذى يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية...][57].

وقد اعتمد الإهداء على الفعلين المضارعين [يفيض، وتثمر] الدالين على استمرار الفيض، وتجدد الثمار، وكأن الكاتب يتمنى أن يستمر عطاء أولاده للدنيا دون انقطاع، ووظف الاستفهام ليعطى إحساسا للمتلقي بأن الأمر بالنسبة لهما ليس سهلاً على الرغم من صفاتهما الإيجابية؛ فصناعة المستقبل والحياة الهادئة في ظل زمن القيود ليس أمرًا يمكن تحقيقه بسهولة.

وجاء التعبير المجازى ليكشف عن قيمة [أحمد، وآية] عند الراوي/ الأنا، فأحمد يفيض مودة ورحمة، وبهذا فهو يتشابه مع النهر في عطائه الدائم على الدنيا، وآية مثل الشجرة التى يتجدد عطاؤها بالخير، والثمار الطيب؛ ومن ثم فالتشبيه – هنا – عمل على توضيح الفكرة، وتوصيلها للمتلقي بسهولة، وتلك من أهم وظائفه؛ [إذ يكون وسيلة لتوصيل حقيقة أو تقريبها للذهن ، أو التعريف بشيء مجهول...][58].

وفي رواية [غادة الأساطير الحالمة] يأتي الإهداء هكذا:

«إلى غادة...

قلب الرحمة ، وفراشة الحب الحالمة...»[59].

يتوجه المرسل بهذا الإهداء إلى متلق خاص، يجمعهما حالة من المودة، والألفة، والتقارب؛ ليبث إليه مشاعره وأحاسيسه في إطار لغة شعرية شديدة الخصوصية، ذات أفق دلالي ومجازي واسع، استقرأت كم المشاعر الإنسانية لدى المرسل. وتحديد الاسم – (غادة) – في الإهداء لم يأت اعتباطيًا، وإنما جاء ليفعل دور المتلقي في قراءة الحالة الإنسانية التي تربط بين المهدي، والمهدى إليه.

ومن معالم هذه اللغة التوظيف الجيد لتركيب الصفة، والمضاف والمضاف إليه؛ لتوسيع دائرة المعنى، والكشف عن مكانة المهدى إليه عند الأنا/ المتكلم، فهي ليست الرحمة، وإنما قلبها، وليست الحب، وإنما فراشته الحالمة، ويبدو هذا كاشفًا عن معرفته الجيدة لخصائصها المادية والمعنوية . وقد جاء التعبير المجازي ليختزل هذه المعاني كلها، ويكثف التجربة الداخلية للأنا بما فيها

من مشاعر، وأحاسيس، في لغة موجزة وموحية.

وقد انعكست هذه العلاقة الحميمية بين المهدى إليه والمهدي في الرواية، بدءًا من العنوان؛ حيث نجد اسم «غادة» في بدايته [غادة الأساطير الحالمة]، حتى السيطرة على المتن، إذ ورد هذا الاسم كثيرًا في مواضع مختلفة ومن خلال علاقات متباينة[60].

الخاتمة:

عرض البحث لفكرة التناص النوعي في الرواية المصرية المعاصرة، وتوصل إلى جملة من النتائج المتصلة بالموضوع، منها:

1 – قدمت الرواية نوعين من النص النوعي ، الأول – نص صنعه المؤلف بنفسه، وتجسد معظمه في العنوان، والإهداء. والآخر ، نص مستدعى من نصوص أدبية خارج إطار النص الأصلي.

2 – أن وجود النص النوعي في الرواية، يدلل على أن ثمة رواية جديدة تسمى رواية ما بعد الحداثة قائمة في بنائها على تفكك عناصرها.

3 – كان للشعر الحديث نصيب واضح في الرواية المصرية المعاصرة، وبخاصة شعر التفعيلة منه ، وربما يعود هذا إلى تقارب الرؤية الفكرية التي يعالجها كل من النوعين في وقتنا الحاضر.

4 – كون النص المحيط نصا نوعيا راقيا ، يتسم بحس مجازي عالٍ ، أسهم في تحقيق العدول عن التعبير الحقيقي إلى آخر مجازي.

الهوامش

1) رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط 2، 1994.

2) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية، القاهرة 1960-1990م، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

3) أمبرتو إيكوا :التأويل بين السميائيات والتفكيكية؛ ت سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء بيروت، ط 1، 2000م صـ 42 .

4) هيوج – سلفرمان : نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية ، الدار البيضاء، المغرب ط 1، 2002، صـ 129.

5) جوليا كريستيفا: علم النص، ت فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط 1،1997م، صـ 13/ 14.

6) باختين: شعرية دوستويفسكي، ت د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المعرفة الأدبية ،الدار البيضاء، ط 1، 1986، صـ 268.

7) جمال الدين خضور: زمن النص، دار الحصاد، سورية، دمشق، ط 1، 1995م، صـ 31.

8) بشرى صالح: نظرية التلقي، أصول ... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001، صـ 54.

9) عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990، صـ 3.

10) روجر فاولر: اللسانيات والرواية، ت لحسن احمامة. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1997م، صـ 103، وقد أشار موسى ربابعه إلى دور المتلقي في [معرفة النصوص التي تتداخل وتتعانق وتتعاضد أو تتنافر حتى يتحقق تفاعله مع النص المدروس..] راجع موسى ربابعه : جماليات الأسلوب والتلقي؛ مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط 1، 2000م صـ 95.

11) يراجع هذا الرأي في مقولة تودوروف: الأنواع الأدبية من كتاب/ القصة/ الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تقديم وترجمة خيري دومة، دار شرقيات، دومة، ط 1، 1997م، صـ 100.

12) جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ت عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1986م، ص 75.

13) بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد النظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989م صـ 99.

14) بول ب ديكسون: الأسطورة والحداثة حول رواية دون كازمورة، ت خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة 1998، صـ 124,

15) خيري دومه: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، الهيئة المصرية العامة لكتاب، 1998، صـ 33.

16) نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي (التناصية) النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، العدد 104، 1423هـ، صـ 116.

17) يراجع ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب، والشاعر ، تحقيق: د.أحمد الحوفي، القاهرة، دار النهضة، مصر، د ت،ج 3، صـ203.

18) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006،صـ 181

19) يراجع تحديد مفهوم النص المحيط، وعلاقته بالنص المتن في:

Genette, Gerard: Seuils,ed seuig, paris 1981

Genette Gerard : figures III: êd , paris, 1972

وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، صـ 17، وحسن محمد حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، 1987م صـ 30.

20) هيوج – سلفرمان: نصيات، السابق ص 93.

21) جميل حمداوي :السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25 ع 3، ينـاير/ مـارس 1997م، يراجع صـ 99.

22) عبدالمجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدار البيضاء، 2002، صـ 110.

23) راجع مثلاً – رواية محمد عبدالسلام العمري : صمت الرمل، دار الهلال، فبراير 2002م.

24) Genette Gerard, Seuils, ed seuil, Paris, 1981 p73-78.

25) محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، صـ 26.

26) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2004، صـ 104.

27) Lea Hoek, marque du TiTre, mauton 1982 p-17.

28) محمود قنديل: وأد الأحلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003م.

29) محمد حسن عبد الحافظ :محتوى الشكل في الرواية المصرية، فصول، العدد 59، 2002م، صـ 295.

30) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الجزء الثاني مادة (وأد)، صـ 1048.

31) محمود قنديل: وأد الأحلام ، السابق صـ103.

32) محمد جبريل: الشاطئ الآخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م.

33) نفسه: صـ 121 وما بعدها.

34) نفسه : صـ 87,

35) محمد عبدالسلام العمري: صمت الرمل، السابق.

36) محمد عبدالسلام العمري: صمت الرمل، يراجع مادة صمت في معظم أجزاء الرواية ومنها صـ 26، 27، 102، 103.

37) أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح ، ت عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط 2 2001، صـ 166.

38) المجمع اللغوي: المعجم الوسيط مادة (صمت)، السابق، صـ 542.

39) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثاني، ط 2، 1992 مادة (صمت)، صـ54 وما بعدها.

40) الرشيد بوشعر: مساءلة النص الروائي، دراسة في الرؤى، والأشكال، والعتبات، والأنماط، والصور، وزارة الثقافة، سورية، دمشق، ط 1، 2004م، ص 291.

41) عبدالفتاح الحجمري: عتبات النص البنية

والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1996م، ص 43.

42) خليل الجيزاوى : الألاضيش، الهيئة العامة للكتاب، جـ 1، 2004ص 5. وراجع محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات في المدن الحجرية، الهيئة العامة للكتاب، 2001، ص 128 /129.

43) محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات في المدن الحجرية، السابق (راجع نص القصيدة كاملة).

44) خليل الجيزاوي: أحلام العايشة، الهيئة العامة للكتاب، 2002م، ص 7.

45) حسن ناظم: البنى الأسلوبية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002، ص 147.

46) هيوج سلفرمان: نصيات، السابق، ص 40.

47) خليل الجيزاوى: أحلام العايشة، السابق، ص9.

48) خليل الجيزاوي أحلام العايشة، ص 92 ومابعدها، وص 98 وما بعدها.

49) إبراهيم عبدالمجيد: طيور العنبر؛ الهيئة العامة للكتاب، 2002م.

50) السابق، نفسه: ص 1.

51) نفسه: ص 1.

52) عبدالفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، السابق، ص 27 وما بعدها.

53) محمد الفخراني: بساط من قلوب وجباه، الهيئة العامة للكتاب، 2004م، ص 1.

54) هكذا في الأصل، والصواب (أملاً جديدًا).

55) سعاد سليمان: غير المباح، الهيئة العامة للكتاب، 2005م، ص 1.

56) راجع:

Georgewa Tson, The story of the novel Iandon: the psacmillan piress 1979,p 58

57) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 1، 1990م ص 248.

58) شفيع الدين السيد: التعبير البياني، دار الفكر العربي، 1983م ص 55.

59) محمد العشري:غادة الأساطير الحالمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 79، ص 1.

60) راجع الرواية ص 97، 99، 105، 117.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر الأدبية:

1) إبراهيم عبدالمجيد: طيور العنبر، الهيئة العامة للكتاب، 2002م.
2) ارنست همينجواى: وداعًا للسلاح، 1963م.
3) خليل الجيزاوي: الألاضيش ، الهيئة العامة للكتاب، جـ 1، 2004م.

: أحلام العايشة، الهيئة العامة للكتاب، 2002م.

4) رفقي بدوى: أنا ونورا وماعت، نادي القصة، القاهرة، 2002م.
5) سحر توفيق: طعم الزيتون، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2003م.
6) سحر الموجى: دارية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 2003م.
7) سعاد سليمان: غير المباح، الهيئة العامة للكتاب، 2005م.
8) السيد نجم: العتبات الضيقة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2001م.
9) صفاء عبدالمنعم: ريح السموم ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2003م.
10) عمر بن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت.
11) غادة نبيل: وردة الرمال، الهيئة العامة للكتاب، مصر ، 2004م.
12) كافافيس: شاعر الإسكندرية (1833-1963) الديوان ت د. نعيم عطية، مطبعة الجبلاوي، 1991م.
13) محمد إبراهيم أبو سنة : تأملات في المدن الحجرية ، الهيئة العامة للكتاب، 2001م.
14) محمد ثابت توفيق: الطابية والحصان، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، 2004م.
15) محمد جبريل: الشاطئ الآخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م.
16) محمد داود: قف على قبرى شويا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002م.
17) محمد عبدالسلام العمري: صمت الرمل، دار الهلال، فبراير، 2002م.
18) محمد العشري: غادة الأساطير الحالمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 79.
19) محمد الفخراني: بساط من قلوب وجباه، الهيئة العامة للكتاب، 2004م.
20) محمود قنديل: واد الأحلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003م.

ثانيا: المصادر القديمة والمراجع العربية والمترجمة:

1) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفي ، القاهرة ، دار النهضة، مصر، ج 3، د ت.
2) أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط 2، 1983م.
3) أمبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ت سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2000م.

: الأثر المفتوح، ت عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط 2، 2001م.

4) باختين: شعرية دوستويفسكي، ت د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط 1، 1986م.

5) بشرى صالح : نظرية التلقي، أصول.... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001م.

6) بول ب ديكسون: الأسطورة والحداثة، ت خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 1998م.

7) جمال الدين خضور: زمن النص ، دار الحصار، سورية دمشق، ط 1، 1995م.

8) جوليا كريستيفا: علم النص، ت فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1997م.

9) جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ت عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1986م.

10) ابن حزم الاندلسي: طوق الحمامة في الألفة والآلاف، ضبط نصه وحرر هوامشه، د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف القاهرة، ط 4، 1985م.

11) أبو الحسن الماوردي: أدب الدنيا والدين، حققه وعلق عليه ، مصطفي السقا، مطبعة الديوان، الحلبي، ط 5، 1986م.

12) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990م.

13) حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، 1987م

14) حسن ناظم : البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2002م.

15) خيرى دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، 1960م – 1990، الهيئة العامة للكتاب 1998م.

16) الرشيد بوشعير: مساءلة النص الروائي، دراسة في الرؤى والأشكال، والعتبات، والأنماط ، والصور، وزارة الثقافة، سورية، ط 1، 2004م.

17) رشيد يحياوى : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، إفريقيا الشرق ط 2، 1994م.

18) روجرفاولر: اللسانيات والرواية، ت لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1997م.

19) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1993م.

20) شفيع الدين السيد: التعبير البياني، دار الفكر العربي، مصر، 1983م.

21) صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط 1، 2003م.

22) عبدالفتاح الحجمري: عتبات النص؛ البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1996م.

23) عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990م.

: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003م.

24) عبدالمجيد نوسى: التحليل السيميائي للخطاب

الروائي، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدار البيضاء، 2002م.

25) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006م.

26) ابن القيم الجوزية: روضة المحبين، ونزهة المشتاقين، راجعه صابر يوسف، مطبوعات دار الصفا، مكتبة الجامعة، 1973م.

27) مجموعة كتاب: القصة/ الرواية/ المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مقال/ الأنواع الأدبية ت/ خيري دومة ، دار شرقيات، ط 1، 1997م.

28) مجموعة كتاب: نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ت/ إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1982م.

29) مجموعة كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ت الحسين سحبان وفؤاد صنعاء، الرباط، المغرب، ط 1، 1992م.

30) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة.

31) محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

32) محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر، 2001م.

33) مصطفى عبدالغني: عنصر المكان في شعر محمد إبراهيم أبو سنة الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو، 1996م

34) موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2002م.

35) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2004م.

36) نهلة فيصل: التفاعل النصي (التناصية) النظرية والمنهج، كتاب الرياض، العدد 104، 1423هـ.

37) هيوج - سلفرمان: نصيات بين الهرمنوطيقا، والتفكيكية، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002م.

38) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ت / حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م.

39) وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة.

40) هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ت رشيد بنحدر، المجلس الأعلى للتقافة ، القاهرة، العدد 484، ط1، 2004م.

ثالثًا: المجلات العلمية:

1) بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل، والامتداد النظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت ، 1989م.

2) جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت م 25، ع 3، 1997م.

3) محمد حسن عبدالحافظ محتوى الشكل في الرواية المصرية، فصول، العدد 59، 2002م.

رابعًا: المعاجـم:

1) ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 2، 1992م.

2) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الجزء الأول والثاني.

خامسًا: المراجع الأجنبية:

1) Genette Gerard: Seuils, ed Seuil, paris 1981.

2) Genette Gerard: Figures IIIed, paris, 1972.

3) Lea Hoek, marquedu Titre, mauton 1982 .

4) Georgewa tson, the story of the novel landon : psa cmillan piress 1979.

* * *



سوريا
المعرفة
العدد رقم 534
1 مارس 2008



التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي نموذجا)

عرض وتقديم : محمد سليمان حسن



التناص بين النظرية والتطبيق
(شعر البياتي نموذجاً)

عرض وتقديم: محمد سليمان حسن *

صـــدر حديثاً عن وزارة الثقافة السورية، كتـــاب تحت عنوان: « التناص بين النظرية والتطبيق.. شعر البياتـــي نموذجاً». الكتاب من تأليف الباحث الدكتـــور «أحمد طعمـــة حلبي». يقع الكتـــاب في /٣١٧/ صفحة من القطع الكبير. نقدم عرضاً له بما يتسق والمعطيات المعرفية للكتاب.

* باحث سوري

التناص في النقد الغربي

يعزو كثير من النقاد ظهور مصطلح التناص إلى تأثير المدرسة البنيوية على دراسة النص الأدبي. هذا المصطلح ظهر للوجود فعلاً على يد (جوليا كرستيفا) في بحوثها التي كتبتها بين عامي /١٩٦٦-١٩٦٧/: ومن ثم تبنته جماعة (تيل كيل Tel Quel) النقدية، وانتشر بعد ذلك في المحافل النقدية بسرعة كبيرة، واستخدمته مدارس كثيرة: تفكيكية وبنيوية وسيميولوجية وأسلوبية وتفسيرية.

إذا كانت نظرية التناصية مدينة، في نشوئها وتأسيسها لكل من (ميخائيل باختين) و(جوليا كرستيفا)، فإن الفضل الأول يعود إلى (شكلوفسكي) أحد أقطاب المدرسة الشكلانية الروسية. أما (باختين) فلم يستخدم مصطلح (التناص Intertextuality)، وإنما استخدم مصطلح (الحوارية Dialogism)، على حين أن (جوليا كرستيفا) استحدثت هذا المصطلح (التناص) عند تقديمها لكتاب (باختين) عن (ديستويفسكي). على هذا فإن جميع النصوص عند (باختين) وليدة نصوص أخرى، وإن أي عمل أدبي، لا بد أن يتوافر على علاقة حوارية مع غيره من النصوص، فكل نص صدى لنص آخر إلى ما لا نهاية. ويميز (باختين)، ثلاثة طرق لحضور خطاب أدبي في خطاب آخر وهي: التهجين، العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات، الحوارات الخالصة. ولعل معظم الدراسات التناصية التي جاءت من بعد (باختين)، لم تخرج عن الأسس التي خطها هو.

أدخلت (كرستيفا) مصطلح (التناص) ضمن عدة بحوث كتبتها بين عامي /١٩٦٦ و١٩٦٧/ وأعادت نشرها في كتابيها (سيميوتيك) و(نص الرواية) متأثرة في ذلك بأعمال (باختين) حول الحوارية. والتناص عند (كرستيفا) يتشكل ضمن ما أسمته بالإنتاجية النصية. فالنص يُخلق اعتماداً على نصوص سابقة عليه. ينفي (آريفي) في دراساته وجود نص مرجعي، فكل نص هو نص متداخل. ولذا فإن (آريفي) يؤكد ضرورة إحلال التناصية محل دراسة النص. ويشير (آريفي) على أن هناك نوعين من التناص: التناص في المعنى، والتناص في التعبير. وقد تبنى (ريفاتير) التناصية بوصفها مرتبة من مراتب القراءة التأويلية. ويذهب (ريفاتير) إلى أن الكلمة أو العبارة لا يمكن أن تكون شعرية، إلا إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفاً. أما (أنطون كمبنيون) فإن التناص عنده يعني: إعادة إنتاج لقول (النص المستشهد به) مقتبس من النص الأصل بإدراجه

في نص الاستقبال. وكل كتابة، عنده، لا تعدو كونها تعليقاً أو شرحاً، أو استشهاداً. يؤكد (تودوروف) فكرة (تيتانوف) حول نظرية المحاكاة الساخرة، التي يؤكد فيها (تيتانوف) استحالة الفهم العميق لنص من النصوص لديستويفسكي، من دون الرجوع إلى نصوص (غوغول). ويسمي (تودوروف) نص ديستويفسكي بالسجل المتعدد القيم أو الحواري. ويشير (جيرار جينيت) إلى ما يسميه (النص النصي).

تأكيداً لفكرة موت المؤلف يرى (رولان بارت): أن كل نص هو تناص مصنوع من نصوص أخرى موجودة فيه، ولكن بمستويات مختلفة. ويتبنى (دريدا) فكرة التناص بوصفها ركناً مهماً من أركان (التفكيكية Deconstruction) التي أرسى قواعدها هو وزملاؤه في جماعة (تيل كيل Tel Quel). ويحاول (ليتش) في تحليله لنص (دريدا) هذا أن يحدد على وجه التقريب ما يحويه كل نص من تناصات. وينطلق (جوزيف ريدل) من مبدأ الهدم والبناء الذي تقوم عليه النصوص. ويقدم لنا (هارولد بلوم) دراسة عميقة حول الكتابة تحت سلطة النصوص السابقة. ونصل إلى (ليتش) إلى أن كل نص هو حتماً نص متداخل (متناص)، ولا وجود للنص البريء، الذي يخلو من هذه المداخلات.

التناص في النقد العربي

لو عدنا إلى النقد العربي القديم، لوجدنا أنّ جذور مصطلح التناص تضرب في أعماق الموروثين العربيين النقدي والبلاغي. النقد العربي القديم أشار إلى عدة مصطلحات نقدية وبلاغية. ومن هذه المصطلحات: الاقتباس، التضمين، السرقة، المعارضة، والمناقضة. والقاسم المشترك بينها وبين التناص، هو فكرة انتقال المعنى أو اللفظ أو كليهما، أو جزء منهما من نص إلى آخر، مع اختلاف في المقصد والغاية.

إن عملية الإبداع، لا بد أن ترتكز على عمل سابق، وأول تلك الأدوات هو استيعاب نتاجات السابقين وتجاربهم. والشاعر الذي لا يعتمد على نتاجات غيره، ولا يحفظ الكثير منها، ليس بشاعر كما يقول (ابن خلدون).

فالاقتباس في النقد العربي القديم، نوع من المحسنات اللفظية، الهدف منه إضفاء نوع من القداسة على النصوص المقتبسة، وإظهار براعة الشاعر ومقدرته.

والتضمين صورة من صور الاقتباس على صعيد العلاقات التناصية، مع التفريق بأن الاقتباس يقف عند القرآن الكريم

والحديث، على حين ينصرف التضمين إلى الشعر عموماً.

وأما السرقة فهي التمييز بين ما هو مبتكر ومبتدع عن التقليدي الذي يعتمد على إبداعات الآخرين.

والمعارضة والمناقضة فتنتميان إلى التناصية، بوصف الأولى محاكاة، والثانية محاكاة ساخرة.

ولعل من أوائل الدراسات النقدية العربية المعاصرة، التي أدخلت مصطلح التناص، دراسة «فريال جبوري غزول» في تحليلها لقصيدة الشاعر (محمد عفيفي مطر) بعنوان (قراءة).

ويشكل مصطلح التناص من منطلق تشريحي، أهمية كبرى لدى (عبد الله الغذامي) الذي يستخدم مصطلح (تداخل النصوص). ويقدم لنا (محمد مفتاح) دراسة دقيقة ومفصلة، من ناحيتي التنظير والتطبيق، لمصطلح التناص. ولا نجد لدى (صبري حافظ) تعريفاً خاصاً، لكن، يناقش الطريقة التي تتم بها عملية التفاعل التناصي، ولا ينفرد (توفيق الزيدي) بتعريف وإنما يورد تعريفات سابقة. ويتناول (ابراهيم رماني) مصطلح التناص في دراسته (النص الغائب في الشعر العربي الحديث) ويعني، مجموع النصوص المسترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته. ولا نجد لدى (نعيم اليافي) تعريفاً محدداً لمصطلح التناص وإنما (صور التناص).

مصادر التناص في شعر البياتي..

يتبدى التناص في شعر البياتي بمصادر عدة تنوعت بين: الأسطورة، الدين، التاريخ، التراث الشعبي، الأدب، التصوف. وسنقدم نموذجاً لهذا التناص من النماذج السابقة، ألا وهو (التصوف):

توجه الشعر العربي المعاصر إلى التصوف، هرباً من واقع مادي واجتماعي وسياسي مأزوم، وبحثاً عن عالم أكثر روحانية وشفافية وصفاء، تتحسر فيه قوة المادة أو تذوب. والتصوف عنصر مهم من عناصر

التجربة الشعريــة المعاصرة، وذلك لارتباط التجربــة الشعريــة المعاصــرة بالتجربــة الصوفية. وقد أكد (صــلاح عبد الصبور) أن كلتــا التجربتين، الصوفيــة والمعاصرة، تبحثان عن غاية واحدة،وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه.

وتتجلــى مظاهــر التصــوف في الشعر العربــي المعاصــر في عدة نقــاط، أبرزها: الحــزن العام، الإحساس بالغربة والضياع والنفــي، ارتياح الشاعر لعالم الأرواح، اتحاد الصــوفي والشهيــد والشاعــر، الحلوليــة الكونية، الظمأ النفسي، المزج بين المحسوس والمتخيل.

لقــد قرأ البياتي منــذ بداعته الشعرية أشعار كبــار الصوفية، بحيــث شكلت تلك الأشعــار المصــدر الأول في تكوينه الثقافي، وقــد اعــترف البياتــي بذلــك، إذ يقول: «ومن الشعــراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ: الجامــي، وجــلال الدين الرومــي، وفريد العطار،والخيــام، وطاغــور...». فتعمق في لغة القوم ومصطلحاتهم. وقد انعكس ذلك في قصائــد كثيرة له، من خــلال استخدام مفــردات أو تعابير أو عبــارات صوفية، أو لغة الإيحاء والإشعاع والرمز. كما استحضر بعضــ الشخصيــات الصوفيــة. مما دعاه إلى تمثل بعض النماذج مــن تلك التجربة.

يقــول البياتي في قصيدته (عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي):

فكل اسم شــارد، ووارد أذكره، عنهــا أكني، واسمها أعني

وكل دار في الضحى أندبها، فدارها أعني

توحد الواحد في الكل

والظل في الظل.

يتحقق التناصــ في المقطع السابق، من خلال توظيف عبارة محيي الدين ابن عربي: «فكل اسم أذكره في هذا الجزء، فعنها أكني، وكل دار أندبها، فدارها أعني».

ويعتمد البياتــي في نص شعري آخر له إلى امتصاصــ بعض أبيــات مثنوي جلال الديــن الرومي. يقــول البياتي في قصيدته (مرثية إلى ناظم حكمت):

«أصغ إلى النــاي يئــن راويــا»/ قــال جلال الديــن/ النار في النــاي/ وفي لواعج المحب/ والحزيــن/ النــاي يحكي عــن طريق طافح بالــدم/ يحكي مثلما السنــين/ «شيرين» يا حبيبتي/ «شيريــن»/ دار الزمان/ احترقت فراشتــي../ تغضــن الجبــين/، وانطفــأ المصباح، لكني مع السارين/ مع المحبين، مع الباكين/ أحمل أكفاني/.

يستحضــر البياتي في المقطــع الشعري السابق ثلاثــة أبيات لجلال الدين الرومي. يقول جلال الدين:

استمع للناي كيف يقص حكايته، إنه يشكو آلام الفراق.

إن صوت الناي هذا نار لا هواء، فلا كان من لم تضطرم في قلبه مثل هذه النار.

إن الناي يروي لنا حديث الطريق، الذي ملأته الدماء، ويقص علينا قصص عشق المجنون».

وتزخر مجموعات البياتي الشعرية بالكثير من المفردات الصوفية، كالخمر، والساقي، والثمل، والسكر، والغزالة، والحزفة. ففي قصيدته (عين الشمس) يقول البياتي:

كلمني السيد والعاشق والمملوك/ والبرق والسحابة/ والقطب والمريد/ وصاحب الجلالة/ أهدي إليّ بعد أن كاشفني غزالة/.

إن الغزالة في الاصطلاح الصوفي كناية عن الوصول إلى الحقيقة، أو الكشف الإلهي.

ويحاول البياتي إخضاع تجربة جلال الدين الرومي الصوفية لتجربته هو، إذ تغدو (عائشة) البياتي رمز الحب الأبدي عنده محبوبة جلال الدين الأثيرة. يقول البياتي في قصيدته) قراءة في ديوان شمس تبريز):

قالت عائشة للناي الباكي: من يقتل هذا الشاعر أو يعتقه

من نار الحب الأبدية. هاهو ذا أوغل في السكر

وأصبح بي مجنوناً، وأنا أصبحت به.. أيضاً مجنوناً، وأنا أصبحت به.. أيضاً

وكلانا مجنون سكران

يبحث عن وجه الآخر في الحان.

لقد استطاع البياتي أن يستوعب ملامح التجربة الصوفية، ودلالاتها الفاعلة، وأن يستخلص السمات الدالة والفاعلة في هذه التجربة، وأن يتمثلها جيداً في شعره، محمّلاً إياها بعض جوانب تجربته الشعرية الخاصة، كما كان تصوف البياتي انعكاساً لاستمرارية الغربة والنفي. وقد استطاع البياتي من خلال قصائده الصوفية، أن يتحرر من ربقة الجسد، ليصل إلى عالم المطلق، وأن يتحرر من قيد الذات، ليصل همّه بهموم الآخرين.

أشكال التناص في شعر البياتي..

تنوعت أشكال التناص لدى البياتي. وهو وإن لم يخرج عن السائد المتداول لدى الشعراء في زمنه، إلا أن الخصوصية كمنت في طريقة تناوله لأشكال التناص، وتوظيفها في النص الشعري، أما أشكال التناص فهي: التناص الاقتباسي، التناص الإشاري، التناص الامتصاصي، التناص الأسلوبي، تناص الشخصيات. سنتناول في دراستنا هذه

نموذجاً تناصياً واحداً، كمثال على ذلك، وهو (التناص الاقتباسي).

أ - التناص الاقتباسي:

لا تنشأ عملية الإبداع من فراغ، إذ لا يمكن لأي مبدع أن ينطلق من الفراغ أو اللاشيء. والبياتي، كثيراً ما كان يستحضر بعض النصوص الشعرية إلى إغناء تجربته الشعرية الخاصة، وربطها بتجارب سابقة، تحمل بعض صفات التجدد والاستمرارية. إن كماً غير قليل من شعر البياتي مقتبس من نتاجات سابقة. ويمكن أن نرد التناص الاقتباسي في شعره إلى ثلاثة أشكال:

١- التناص الاقتباسي الكامل المتصص:

وهو أن يعمد الشاعر إلى نص مستقل ومتكامل بذاته، فيقتطعه من سياقه السابق، ويضعه في نصه اللاحق على حاله، من دون أن يغيّر في بنيته الأصلية. وسواء في ذلك أوضعه ضمن علامتي تنصيص أم لا. وأجلى نص شعري نجده في قصيدة البياتي (كلمات إلى الحجر). ففي المقطع الثالث منها المعنون بـ(قال طرفة بن العبد) يقتبس البياتي أربعة أبيات من معلقة طرفة بن العبد. يقول البياتي:

«وما زال تشرابي الخمور ولذتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلها
وأفردت إفراد البعير المعبد
فإن كنت لا تسطيع دفع منيتي
فدعني أبادرها بما ملكت يدي».

٢- التناص الاقتباسي الكامل المحوّر:

وهو أن يعمد الشاعر إلى نص مستقل ومتكامل بذاته، فيقتطفه من سياقه، ويضعه في نصه اللاحق، بعد أن يغيّر في بنيته الأصلية، فيزيد فيها أو ينقص، ويقدم فيها أو يؤخر. ومن الأمثلة لدى البياتي قصيدته (النبوءة) يقول البياتي:

تأكل الحرة ثدييها إذا جاعت، وفي أرض الملوك الفقراء
زهرة الدفلى على جدول ماء
تتعرى في حياء

والبياتي في المقطع الشعري السابق، يقتبس مثلاً معروفاً: «تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها».

٣- التناص الاقتباسي الجزئي:

وهو أن يعمد الشاعر إلى نص نثري أو شعري، فيقتطع منه عبارات، أو جملاً، أو تراكيب جزئية غير مكتملة، ويضعها في نصه اللاحق. وهذا النوع من التناص الاقتباسي موجود لدى البياتي في قصيدته (الجرادة الذهبية) يقتبس البياتي جزءاً من عجز بيت المعري المشهور:

إن حـزنـاً في سـاعـة الـفـوت

أضعاف سرور في ساعة الميلاد

يقول البياتي:

بكى أبو العلاء

وهو يـراني ميتاً حياً، وحيـاً ميتاً في ساعة الميلاد.

ونستنتج مما سبق، أن جميع تلك الأنواع من التناص الاقتباسي موجـودة بكثرة في شعـر البياتي، غير أن أكثرهـا حضوراً هو التناص الاقتباسي الجزئي.

الخصائص الفنيـة للتناص في شعـر البياتي..

تتنوع الخصائص الفنية للتناص في شعر البياتي بتنوع موضوعاتـه، وآلية أو أسلوب الكتابـة الفنية لديه. وقد بـرز هذا التنوع في الخصائص التاليـة: الترميز، الاعتماد على اللاشعور الجمعي، إثارة الوعي، إغناء الموقـف وتعميق الفكـرة. سنتناول موضوع إثارة الوعي كنموذج.

كان للانكسارات السياسية والاجتماعية والثقافيـة منذ النكبة عـام /١٩٤٨/ حتى نكسـة حزيران /١٩٦٧/ أثر كبير في توجيه شعـر البياتي نحو الثورية والتمرد وفي طبع شعره بطابع الالتـزام. وانطلاقاً من شعوره بواجبـه، فقد توجـه البياتـي في كثير من قصائـده مخاطباً وعي المتلقـي وإحساسه.

وقد اعتمد البياتـي في إثارته لوعي الناس والمجتمع علـى عنصر التعريـة. إذن، فإن للتناصـ هنا فعلاً تحريضياً وتنبيهياً في آن معـاً، حيث يخاطب البياتـي فئة معينة، أو طبقـة خاصة من المجتمع، كالعامل والفلاح والبرجـوازي. يقول البياتـي في قصيدته / محنة أبي العلاء../:

«إذا أردتم سادتـي، فالأرض لا تـدور/ ولا يغطي نصفها الديجور/ ولا تضم هذه القبور/ إلا الدمى ولعب الأطفال والزهور/ وكل ما كان ومـا يكـون/ مقـدر مكتـوب/ فأنتم الأسياد/...».

والحقيقة إن هذا المقطع مرتبط بالمقطع الذي قبله وهو (الضفادع) الذي يتحدث فيه البياتي عن الضفادع أنصاف الرجال، أتباع السلاطين والحكام، غـير آبهين بالطبقات الفقيرة الجائعة المسحوقة.

والبياتي/ المعري في بداية المقطع السابق (ولكن الأرض تدور) يظهـر بأسلوب ساخر مذعنـاً لهذه السلطة، فيقول مخاطباً هؤلاء الحكام والمتسلطين:

«إذا أردتم، سادتـي، أقـول/ مـا قالـه الشاعـر للسلطـان/ عـبر عصـور القهـر والهـوان/ فنحن بـركان بلا دخـان/ وثورة ليس لها أوان/...».

وإذا كانت الغاية من التناص في كثير من

شعر البياتي هي إثارة وعي الناس ومخاطبة عقولهم وضمائرهم، فإن ذلك لم يكن يظهر دائماً في صورة مباشرة، فالبياتي كثيراً ما كان يعرض بعض اللوحات، دون أن يعمد إلى أسلوب التقرير المباشر، ولعل هذا ما نجده في قصيدة (المرتزقة) يقول البياتي:

«الشعارات التي تكنسها الريح/ على أرصفة الليل/ وأضواء الحوانيت/ ووعاظ السلاطين، ومَداحو الملوك/ ذكروني بالطواويس التي باضت/ على الأوتاد/ في أعراس هارون الرشيد/...».

يظهر التناص في المقطع السابق من خلال استدعاء شخصيات: هارون الرشيد والبحتري وكافور والمماليك، التي تحمل رموزاً سلبية لدى البياتي.

ولعلنا أدركنا، من خلال قراءتنا للنماذج الشعرية السابقة، أن الكثير من قصائد البياتي، تمتلك فعلاً شعرياً واعياً، هدفه التأثير في الوعي الاجتماعي، وجعله قادراً على البعث الدائم المتجدد، ومن ثم القضاء على أشكال القمع والاستلاب والظلم كافة.

الخاتمة..

حاول المؤلف في كتابه هذا، معالجة قضية التناص في شعر البياتي، من جانبين، نظري نقدي، وتطبيقي عملي. وقد توصل المؤلف في الجانب النظري إلى القضايا التالية:

١- فيما يخص النقد الغربي توصل الباحث إلى الإشارة، أن مفهوم التناص كان موجوداً بكثرة لدى كثير من النقاد، لكنه لم يظهر إلا على يد جوليا كرستيفا، ثم اتسع ليشمل معظم المدارس النقدية الأدبية.

٢- أثبت البحث وجود مصطلحات نقدية وبلاغية عربية تحقق التناص مفهوماً.

وتحركت القراءة التحليلية لتكشف عن مدى تحقق ظاهرة التناص في شعر البياتي من خلال:

١- انفتاح شعر البياتي على مصادر ثقافية متنوعة.

٢- تعدد طرق حضور تلك المصادر لدى البياتي.

٣- هدف التناص في تفجير الطاقات الكامنة في تلك المصادر.

ولعلنا نستطيع بعد هذه الدراسة التناصية لشعر البياتي أن نسجل ما يلي:

١- تحمل معظم الإشارات التناصية دلالات الانبعاث والتجدد والثورة والمعاناة والألم.

٢- أحياناً تكون إشارات التناص من غير هدف أو غاية.

٣- تدرج طبيعة التناص لدى البياتي بين الوضوح والغموض،

٤- ترتبط إشارات التناص بآيديولوجيته الاشتراكية الواقعية.

٥- إثقال قصائده بالرموز الأسطورية والدينية والتاريخية.

٦- التكرار الإشاري التناصي في مواضع عدة من قصائده.

٧- أدى هذا التكرار إلى شيء من النمطية وعدم الجدة.

٨- تغير الدلالات التناصية تبعاً للموقف أو الحالة النفسية الشعورية التي تسيطر عليه.

إصدارات

تاريخ الكتابة: صدر حديثاً عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان «تاريخ الكتابة» الكتاب من تأليف «دونالد جاكسون». قام بترجمته إلى اللغة العربية الأستاذ «محمد علام خضر». يقع الكتاب في /٣٠٠/ صفحة من القطع الكبير. يعد المؤلف واحداً من رواد فن التخطيط في العصر الحديث، ورائداً من رواد أحياء اهتمامات فن الخط في الولايات المتحدة، ويعمل أستاذاً زائراً في عديد من الجامعات الأوروبية.

علم النفس السياسي: صدر حديثاً عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان «علم النفس السياسي». الكتاب من تأليف مجموعة من المؤلفين قام بترجمته الأستاذ «عبد الكريم ناصيف». يقع الكتاب في /٤٥٣/ صفحة من القطع الكبير. يتناول الكتاب في مجموعه ثلاثة ميادين فكرية هي: السياسة، السيكولوجيا، والثقافة، كما يحاول أن يستكشف أسس الثقافة الأحادية والتعددية.

المعجم النقدي في علم الاجتماع: صدر حديثاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب، كتاب تحت عنوان «المعجم النقدي في علم الاجتماع» يقع الكتاب في جزأين، في حدود /١٠٠٠/ صفحة من القطع الكبير. الكتاب من تأليف الباحثين «ريمون بودون وفرانسوا بوريكو» قام بترجمته إلى اللغة العربية الأستاذ الباحث «وجيه أسعد». ينظم هذا المعجم ويجمع الأصناف الكبرى من الظاهرات الاجتماعية مثل: الآيديولوجيا والدين والنزاعات، ونماذج أساسية في التنظيم الاجتماعي مثل: البيروقراطية والأحزاب. فضلاً عن مفاهيم رئيسة بعلم الاجتماع مثل: كاريزما، بنية، منظومة، إضافة إلى نماذج إرشادية، ومسائل نظرية أساسية مثل: البنيوية، السلطة، علاوة على قضايا ابستمولوجية مثل: معرفة، تنبؤ...

سوريا
المعرفة
العدد رقم 546
1 مارس 2009



التناص
بين النقد القديم والنقد الحديث

علاء الدين حسن *

الكلام يعني الأفكار والتقاليد والأشكال والأساليب والصور والحياة.. وكل نص هو صدىً لنص أو نصوص أخرى.. وقد قال علي بن أبي طالب كرَّم الله وجهه: (لولا الكلام يعاد لنفد)(١). ولعلَّ أهم ما ينبغي علينا أن نمحصه هو حركة الكلمات.. فالكلمة ترنُّ رنيناً كثيراً، وقد تذكر بنقيضتها.. وقد تتبعث طاقاتها الكثيرة فلا تكاد تقف عند حدٍّ قريب.. حركة الكلمات حركة عجيبة تتواثب، لكنها لا تعني- في تقدير البلاغة: الاختلاط.

* كاتب سوري.

العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

وفي تقدير حركة الكلمة كانت الاستقامة ضرورة عقلية وخُلقية.. فلسفة الكلمة في البلاغة هي فلسفة الحياة.. ولهذا كانت حركة الكلمة هي حركة الميزان حتى يهدأ ويستقر [٢]. ووجود الكلمة كثيراً ما يكون باباً إلى ما يرجوه الإنسان من هدى وشفاء، ونور وضياء، وحياة تحيا بها القلوب[٣]. وقد قال الرسول (ص) مثنياً على الكلام الذي يتحرى فيه صاحبه ما يجب أن يتحراه: «إنَّ من البيان لسحرا». [٤]

وكم من كلمة أقامت حضارة وأضاءت فكراً وأحيت قلوبا.. وكم من كلمة فرقت وأفسدت [٥]: «ما لها من قرار». [٦]

والكلام هو الترجمان والدليل والبرهان على عقل الإنسان[٧]. والكلام هو وعاء المعنى ورسوله إلى القلوب والعقول [٨] فينجلي القول كلمة ثورة في مبنى. [٩]

والكلام من أيسر الأعمال على الإنسان، لكنه الأخطر في حياته [١٠]. وبالكلمة نبني، وبها قد نهدم [١١]. إنها أمانة ومسؤولية ورسالة مقدسة نابعة من الضمير.. رافد نتطلع منه إلى الأفق البعيد[١٢]. والكلمة هي الأصل[١٣] ومنذ أكثر من ألف سنة وضَّح القاضي الجرجاني في «الوساطة» ما مفاده: إنَّ دماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة. [١٤]

ما قبل التناص:

وإننا في أشد الحاجة إلى أن نبحث عن فاعلية بعض الكلمات أو قوتها التي تختفي وراء القوالب والأنماط [١٥]. فإذا وقفنا عند مدلول «النص» وجدناه هو المنتهى، ويقال: بلغ الشيء نصه، أي: منتهاه[١٦]. والنص كشف وإظهار، وهو في اللغة: إيضاح وغاية.. وهو سلسلة من الكلمات تؤلف تعبيراً حقيقياً في اللغة.. وكل مقطع لغوي مشغول وفق وظائف التواصلية والتجريبية، وله انسجامه ووحدته الدلالية.. وإلى ذلك يشترط الترابط الفكري.

ويحدد البعض مفهوم النص بأسس ثلاثة هي: التعبير والتحديد والخاصة البنيوية [١٧]. ويعرِّف رولان بارت [١٨] النص على أنه السطح الظاهري للنتاج الأدبي.. ينسج الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة؛ بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلا. ويطلق ريكور[١٩] كلمة نص على كل خطاب تمَّ تثبيته بوساطة الكتاب.. وهذا التثبيت - بحسب هذا التعريف - هو أمر مؤسس للنص ذاته ومقوّم له.

ولما كان النص الأدبي مبثوثاً إلى جهات وشعوب ودول العالم، فإنه ينبغي له أن يكون جامعاً لتجارب إنسانية، يراعي فيه الناقد مستويات التلقي مع الحفاظ -قدر المستطاع- على شعرية النص. [20]

وصول إلى التناص:

بعد هذا يحق لنا أن نقف عند ضالتنا، ألا وهي: (التناص) فإذا تأملنا هذه الكلمة، علمنا أن النظرية التي صاغها الروسي باختين تقوم على فكرة فحواها أنه لما كانت الحوارية مع كلام الآخرين هي علاقة في جوهرها متباينة ومولدة لتأثيرات أسلوبية مميزة داخل الخطاب؛ فإنها -مع هذا- تستطيع أن تتشابك تشابكاً وثيقاً، وأن يصبح من الصعب عند التحليل الأسلوبي أن نميز بين طرفي هذه العلاقة [21]. ونظرية الحوارية التي دعا إليها باختين تُعَدُّ - في الواقع- مقدّمة أساسية في ولادة مفهوم (التناص).

التناص اصطلاحاً:

إنَّ التناص مصطلح معاصر ينتمي إلى ما بعد البنيوية [22] التي ظهرت في زمن انتصار الآلة على الروح انتصاراً ساحقاً، إلى حد جعل البنيويون أنفسهم يعلنون موت الإنسان. والبنيوية تعني النسقية واكتشاف العلاقات داخل النظام.. والمتناقضات في البنيوية تتراصف وتتجاوز.. هي موقف عدم الانغماس في المظاهر الإنسانية.

ويميز جان بياجيه [23] ثلاث خواص للبنية، وهي: الكلية، والتحول، والتحكم الذاتي. وذهب جاك لينهارت [24] إلى تراجع البنيوية: لأنها اعتمدت على أطروحات راديكالية بهدف قطع النتاج الأدبي عن جميع الإشكاليات التاريخية والاجتماعية.. وما ذلك إلا لتفرض منطقها على النص.

والنص في النقد البنيوي هو عالم مغلق يستمد شرعيته من صياغته، وانغلاقه مستمد من لغته؛ ولذا يذهب رولان بارت [25] إلى القول بأن الكتابة الأدبية ليست سوى كلام فقط.

كل نص هو تناص:

ويذهب أصحاب التناص، وبمقدمتهم الباحثة الفرنسية جوليا كريستيفا التي تبلور لديها المفهوم بين عامي ١٩٦٦ - ١٩٦٧.. يذهب هؤلاء إلى أن أي نص يحتوي على نصوص كثيرة تدخل في نسيجه، نتذكر بعضها، ولا نتذكر بعضها الآخر، وهي نصوص شكلت هذا النص الجديد، وأن



الكتابة نتاج لعدد كبير من النصوص المختزنة في الذاكرة القرائية، وكل نص هو حتماً نص متناص، أو بتعبير كريستيفا «كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى».(٣٦)

وبرغم أن التناص(٣٧) يمكن أن يعني تقاطع النصوص الأخرى في النص موضع الفحص، ولكن قد يغلب أن يسرد أثر نص غائب على النص الماثل، ويتضح تأثره به بصورة شاملة خاصة في الشعر، عندما يشترك النصان في الوزن والروي وبعض المقاطع، وهو ما نسميه بالتناص الكلي، ويمكن أن تجليه المعارضات، وذاك تناص جلي، بينما ثمة ضرب ثانٍ خفي يقوم على إدراك أثر نص سابق في نص لاحق، لكنه لا يشترك معه في الروي وإن اتفق معه في الوزن وبعض الأمارات الفنية.

إلى ذلك، هناك تناص /جزئي/ يتمثل في استفادة النص الماثل من نص غائب بصورة جزئية، يمثلها الاشتراك في مقطع، أو توظيف دوال معينة، وفي المستويات كلها تتجلى شخصية النص الماثل برغم تأثره بالنص الغائب، لما يتميز به المبدع نفسه، ونقصد بالنص الماثل: النص موضع الفحص في مقابل النص الغائب.

ويقرّ التفكيكيون — ومعهم السيميائيون(٣٨) أن لا وجود لنص مستقل استقلالاً كاملاً، وكل نص – هو في حقيقته – محتل احتلالاً دائماً لا مفرّ منه، مادام

يتحرك ضمن معطى لغوي موروث وسابق لوجوده أصلاً، ويشتغل في مناخ ثقافي ومعرفي مهيمن عليه، فكل كتابة -إذن- هي تأسيس على أنقاض كتابة أخرى بشكل أو بآخر، أو قل: إنها خلاصة لكتابات أخرى سابقة لها.

ويشير التناص أيضاً إلى أن النص لا ينشأ من فراغ.. إنه تفاعل مع الكلام، وقد كانت الكلمة أولاً، ثم تفرعت وانتشرت وتنوعت فأصبحت كلاماً. ولهذا المصطلح في العربية اشتقاقات عدة مرت بعضها، منها: تداخل النص، والنص الغائب، وتضافر النصوص، والتعدي النصي.. وغيرها.[٢٩]

ارتقاء النص:

ولقد استطاع الفرنسي رولان بارت أن يعمّق مصطلح التناص.. فالمؤلف -في نظره- ما هو إلا ناسخ يعيد كتابة نص كان حاضراً بطريقة ما، وكل نص هو نسيج من اقتباسات تتحدر من مصادر ثقافية مختلفة.[٣٠]

أما جيرار جينيت فهو أكثر النقاد المعاصرين توسعاً في مصطلح التناص واشتقاقاته: حيث يذهب إلى أن موضوع الشاعرية ليس النص في حالته الانفرادية، وإنما موضوعها في النص الجامع، ثم يبين أن موضوع الشاعرية هو كل ما يصنع النص في علاقة ظاهرة أو مضمرة مع نصوص أخرى.. وهناك عدة أنماط من التعاليات النصية لديه، منها: التناص، وما وراء النص، أي: الشرح الذي يجمع نصاً ما بنص آخر دون تسمية؛ والاتساع النصي، أي: العلاقة النصية التي توحد نصاً بنص سابق عليه.

ويشير التناص إلى النص الأدبي الثري، وبه بنية سطحية ظاهرة-أي: القول المباشر؛ وبنية عميقة، وهو القسم المطمور في مقر النص.[٣١]

الفضاء التناصي:

ويشير هذا المصطلح إلى تداخل الأمكنة وتفاعلها فيما بينها. وكما يبدو فقد صيغ استناداً إلى التناص النصي، أي: تداخل النصوص المتنوعة والمختلفة في نص واحد وتقاطعها.

أما التشظي، فهو يخص الدلالة النصية، ووفق هذا المفهوم يبدو النص فضاءً مكثفاً بالدلالات المتنوعة.[٣٢]

ويمكننا القول- حسب د. خليل موسى[٣٣] بأن التناص حركة تفاعلية يتضمن أصواتاً مختلفة تتحاور، ويشتمل على نصوص من

الماضي والحاضر.. من الأنا والآخر..

وينطلق المصطلح أساساً من مقولة فحواها أننا قرّاء قبل أن نكون كتّاباً.. والكتّاب عندما ينشئون النصوص الخاصة بهم، فهم إنما ينطلقون من النصوص التي سبق لهم أن تمثلوها فيما انصرم من أيام حياتهم [٣٤].

وفي رأي الدكتور: سمر الفيصل [٣٥] أن التناص هو اعتماد نص على آخر، أو على أكثر من نص.

وهكذا فإن التناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد [٣٦].

تجليات وأشكال:

الاجترار: وهو تكرار للنص الغائب دون تغيير أو تحوير، فيظل النص الجديد أسير مرجعه، ويعيد النص الثاني مقولات النص الأول دونما حوار معها. وهذا لا يعني أن النص الأخير لا يقدم عملاً متميزاً عن سابقه، ومن أمثلة ذلك: قصيدة (البردة) للبوصيري [٣٧] التي يقول في مطلعها:

أمن تذكّر جيرانٍ بذي سلَمِ

مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم

أم هبت الريحُ من تلقاء كاظمة

وأومض البرق في الظلماء من إضم

أيحسب الصبُّ أن الحبَّ منكتم

ما بين منسجم منه ومضطرم

لولا الهوى لم تُرقْ دمعاً على طلل

ولا أرقت لذكر البان والعلم

وثمة قصيدة (نهج البردة) لأحمد شوقي [٣٨] وهي أيضاً في مدح الرسول (ص)، وبدايتها:

ريمٌ على القاع بين البان والعلم

أحلّ سفك دمي في الأشهر الحرم

رمى القضاءُ بعيني جؤذرٍ أسداً

يا ساكن القاع أدرك ساكن الأجم

لما رنا حدثتني النفس قائلة

يا ويح جنبك بالسهم المصيب رُمي

يا لائمي في هواه والهوى قدرٌ

لو شفّك الوجدُ لم تعذل ولم تلم

وكتب حسن محمد شداد قصيدته الطويلة (عبير الوردة على نهج البردة) وجاء في مطلعها [٣٩]:

لما تذكرت ذات البان والعلم

والمنحنى والنّقا والحيّ ذي سلم

تزايد الوجد حتى صرت في قلق

والعين بالحب لم تهدأ ولم تنم

كتمت سري وشوقي إنما ذرفت
عيناي بالدمع كم في الوجد من ألم
يا لائمي لا تلمني إنني شغف
لو كنت تعرفني بالحق لم تلم

إن القصائد السابقة كلها تسير على نمط واحد، وهي معارضات ائتلافية، باعثها الإعجاب بالسابق والانطلاق منه لموازاته والتساوي معه في الغاية والمنطلق والهدف.

الامتصاص: وفيه يتعامل النص الحاضر مع النص الغائب، ويسعى إلى تذويبه في النص الجديد، وإعادة تشكيله وفق رؤى جديدة. ويمكننا أن نضرب مثالاً على ذلك بقصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) لأمل دنقل[40]: حيث استدعى الشاعر أحداثاً وشخصيات من التراث العربي القديم للتعبير عن التجربة الحزيرانية:

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار..
فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار !
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار..
فاستضحكوا من وهمك الثرثار !
وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا..
والتمسوا النجاة و الفرار !
ونحن جرحى القلب.. جرحى الروح والفم
لم يبق إلا الموت والحطام والدمار
وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار
ونسوةٌ يُسقن في سلاسل الأسر
وفي ثياب العار

الحوار: ويقوم على تحوير النص وتغييره، والسير في عكس اتجاه النص السابق.. يقول الشابي [41]:

فما السعادة في الدنيا سوى حلم
ناءٍ تضحي له أيامها الأمم

ويقول جبران خليل جبران:

وما السعادة في الدنيا سوى وهم
فإن صار جسماً مله البشرُ

التناص الظاهر: ويكون النص الغائب واضحاً في التناص، والأمثلة على ذلك هي تلكم المعارضات والنقائض الكثيرة المنتشرة هنا وهناك.. ومن ذلك قول ابن الفارض[42]:

حديثي قديم في هواها وما له
كما علمت بعد وليس لها قبل
وما لي مثل في غرامي بها كما
غدتْ فتنة في حسنها ما لها مثل

والأمر ذاته نجده عند الشاب الظريف الذي يقول [٤٣]:

حديث غرامي في هواك قديم

وفرط عذابي في هواك نعيم

× ويقف النقاد عند نوعين من أنواع التناص:

الأول: الذاتي: وفيه يعود الشاعر إلى نتاجه السابق فيصوغ منه نتاجاً جديداً؛ حيث تتداخل صوره وألفاظه وتراكيبه، وينتج بعضها عن بعض.. كما حدث -فيما أعتقد- للأخطل الكبير [٤٤] الذي يقول في موضع:

حلفت بمن تساق له الهدايا

ومن حلت بكعبته النذور

وفي موضع آخر يقول:

لقد حلفت بما أسرى الحجيج له

والناذرين دماء البدن في الحرم

الثاني: الخارجي: وفيه يستفيد الكاتب من ثقافته وذاكرته بالعودة إلى النصوص والمرجعيات الدينية والأسطورية والأدبية الكثيرة، فيخرج منها بنص جديد. وكمثال على ذلك يقول محمد عمران [٤٥]:

أعلن أن أجمل الأشياء ما عشنا

وأجمل النساء ما عشقنا

وأجمل الكلام ما كتبنا

وأجمل البحار ما رأينا

ولا شك أن هذا المقطع يتناص مع ما قد قاله التركي ناظم حكمت في أعماله الكاملة [٤٦]:

أجمل البحار

ذلك الذي لم يزره أحد بعد

أجمل أيامنا

تلك التي لم نعشها بعد..

وهنا يمكن أن نذهب مع د. عبد الملك مرتاض [٤٧] إلى القول بأن التناصية هي تلاقي أفكار، وانضمام أطراف، أو توارد خواطر.

في روض القرآن:

واستعان البعض بألوان القسم التي وردت في القرآن الكريم، كما نرى لدى أبي صخر الهذلي [٤٨] في قوله:

أما والذي أبكى وأضحك والذي

أمات وأحيا والذي أمره الأمر

حيث تأثر بالآية الكريمة: «**وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى × وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا**» [٤٩]

واستحوذت قصص القرآن على مشاعر العديد من الشعراء.. وكمثال على ذلك: لما أراد جرير أن يمدح أيوب بن سليمان

ابن عبد الملك، وجد في قصة يوسف عليه السلام معيناً ثراً يستطيع الانتفاع به للتعبير عما يريد.. يقول[50]:

كونوا كيوسف لما جاء إخوته
واستعرفوا قال: ما في اليوم تثريب
الله فضله.. والله وفقه
توفيق يوسف إذ وصاه يعقوب

في إشارة إلى قوله تعالى: «قَالَ لا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ».[51]

وكان النعمان بن بشير الأنصاري (رض) الأكثر تأثراً واقتباساً من القرآن. وتعد قصيدته الدالية أنموذجاً على ما أقول، ومنها[52]:

قد أتاكم مع النبي كتاب
صادق تقشعر منه الجلود

اقتبس ذلك من قوله تعالى: «اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَاباً مُتَشَابِهاً مَثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ».[53]

ويقول الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه[54]:

ولو أنا إذا متنا تركنا
لكان الموت راحة كل حي
ولكنا إذا متنا بعثنا
ونسأل بعدها عن كل شيء

وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى: «زَعَمَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَن لَّن يُبْعَثُوا قُلْ بَلَى وَرَبِّي لَتُبْعَثُنَّ ثُمَّ لَتُنَبَّؤُنَّ بِمَا عَمِلْتُمْ وَذَلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرٌ».

في النقد العربي القديم:

إنَّ النقد الأدبي نشاط إنساني يستخدم اللغة أداة، لا ليعبِّر عن موقف جمالي – كما هي حال الأدب – وإنما ليكتب عن الأدب. وهو يستند على تذوق النص الأدبي والقدرة على تحليله وتقويمه وإصدار حكم بشأنه.. والعلاقة بين الأدب والنقد علاقة جدلية..[55]

لقد عرف النقد العربي القديم التناص في شكل التضمين، كأن يضمِّن شاعر بيتاً أو شطراً من شاعر آخر، لسبب أو لآخر، أو يضمِّن قولاً مأثوراً أو آية قرآنية.. ويكون القصد من ذلك في الأحوال كلها قصداً بلاغياً، إذا كان القول المأخوذ معروفاً؛ لأنَّ الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور، وإذا وقعت الإحالة على الموقع اللائق بها، فهي أحسن شيء في الكلام [56]. والأمثلة الواردة في الفقرة السابقة دليل على ذلك.

وفي رؤية ما، أصبح النقد الأدبي مساوياً للنصوص التي يدرسها، وغدت الكتابة في مواجهة الكتابة هي جوهر العملية النقدية.[٥٧]

في الشعر الغربي:

والتضمين في الشعر الغربي كان معروفاً كذلك، ففي القرن السابع عشر بانكلترا، كان ثمة نوع من تضمين عبارات من الكتب المقدسة، أو من أقوال المسيح عيسى ابن مريم عليهما السلام. تلكم العبارات لم تكن تخفى على خاصة القراء، وربما لم تكن لتغيب عن الكافة من القراء من ذوي المعرفة.

أما في مطلع القرن العشرين، فقد عرف الشعر الإنكليزي تطوراً واضحاً في التضمين اتخذ شكل التناص؛ بحيث نجد في القصيدة بيتاً أو أكثر، أو عبارات متناثرة لشاعر آخر، ولعلّ أدق مثال على التناص هنا نجده لدى ت. س. إليوت.. في كتاباته الأولى نجد صوراً أو عبارات محددة يمكن إرجاعها إلى شعراء الرمزية الفرنسيين من أواخر القرن التاسع عشر.. وإشارات إليوت إلى الشعر الفرنسي تجعلنا أمام مفاجأة الكشف إذ وجدنا في كتاباته المبكرة صوراً سبق أن عرضها رامبو أو بودلير أو سان جون بيرس.. أو غيرهم.

يقول الناقد الإنكليزي برتراند رسل عن إليوت بأنه مطلّع على الأدب الفرنسي برمّته. وأدق أمثلة التناص بشكلها الكامل نجدها في أكثر أعمال إليوت شهرة، نجدها في (الأرض اليباب)؛ حيث نجد تضميناً من خمسة وثلاثين كتاباً، وبلغات ست ما سوى الإنكليزية. وهو يشير في هوامشه إلى المصدر الذي ضمَّن منه؛ بحيث يغدو النص المضمَّن متداخلاً مع الأصل ومتشابكاً معه. وهذا هو معنى التناص بصورته الحديثة التي انتقلت منه إلى غيره. ولعلّ إشارة إليوت إلى المصدر لدفع تهمة السرقة، وليثبت لنا سعة أرضيته الثقافية. وقد روي عن أبي نواس قوله [٥٨]: «ما نطقت بالشعر حتى حفظت لستين من شواعر العرب، فما بالك بالشعراء» ؟!.

وربما كان من أوائل من تأثر بالتناص عند إليوت: رائد الحداثة بدر السياب الذي استهوى الوجه الثقافي في (الأرض اليباب). والسياب الذي ظهر في الخمسينيات كان نتاج ثقافة تراثية بالدرجة الأولى، إلى جانب ما كان في متناوله من ترجمات عن ثقافات غربية.. وفي (حفار القبور) مثلاً، وكذا في (المومس العمياء) وسواهما.. نرى الوجه الثقافي يلح على السياب الذي كان يكثر

الحديث عن: ت. س. إليوت، فنجده مغرقاً في التناص الذي يتخذ عنده شكل التضمين المعروف في التراث، لكنه كان -أيضاً- يكثر من الهوامش والإحالات، سيراً على منوال إليوت.

إنَّ (الأرض اليباب) قد انتزعت الإعجاب وأغرت بالاحتذاء لدى الشعراء، فانبهروا بها إلى حد الاندفاع نحو احتذاء النموذج الغربي للشعر؛ فاشتدت النزعة إلى تغريب التعبير وتصيد الصورة والرمز لدى جمهرة من المعاصرين(٥٩). وأثرت هذه القصيدة تأثيراً عميقاً في تحولات الشعر الحديث.(٦٠)

إلى ذلك، نجد (أدونيس) قد أغراه التنظير، إلا أنه لم يكن في ما نظر إلا (ناقلا).. يقول أدونيس: أحب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أني كنت كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلّحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الذاتي(٦١).

ولعلَّ الذي يشغل أكثر الباحثين اليوم هو البحث عن صورة أو عبارة أو فكرة لدى بودلير أو رامبو أو مالارميه، ومن ثم محاولة إيجاد مثيلها في كتابات أدونيس وغيره.. وهنا نرى أدونيس نفسه يقول(٦٢) في «صدمة الحداثة»: (.. وكما أننا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب، فإننا نفكر بلغة الغرب: نظريات، ومفهومات، ومناهج تفكير، ومذاهب أدبية..).

لقد أثار أدونيس مجموعة اعتراضات على أدبه منذ منتصف الستينيات، حتى رأينا الناقد صلاح نيازي(٦٣) قال ذات مرة في دورية .. الناقد .. بأن الناقد يجد أن الشهرة وحدها هي التي تتقدم.

وكان أدونيس قد أصدر عام ١٩٨٦ ترجمة الأعمال الكاملة للفرنسي المعاصر: إيف بونفوا، الذي وجد أن «في اللغة قدرة قاتلة – حين تطرد الواقع واضعة الصورة مكانه».(٦٤)

مقاربة حداثية:

وإذا كانت الدراسات النقدية القديمة قد تناولت التناص ضمن مفاهيم جد ضيقة، مثل: التأثيرات والأصول والسرقة وغيرها.. فإنه اليوم يرتبط بالدرجة الأولى بالارتقاء الأدبي، من حيث أنه عمل تحويل واستيعاب لعدد من النصوص الخاضعة لنص مركزي يحافظ على سيادة المعنى، فداخل

الكتابة تقوم عملية جد معقدة في إذابة مختلف النصوص المدمجة مع النص الكبير؛ ذلك أن المؤلف قد يدخل دلالة معارضة لدلالة كلام الغير، مما يجعل الكلمة تأخذ مساراً مزدوجاً: مسار دلالي أولي منبثق من النص (الأصل).. ومسار ثانٍ يستمد أفقه من الصيغة الجديدة التي أدمجت بها، مما ينتج عن ذلك دلالية حوارية داخلية للكلمة نفسها؛ ذلك أن الكلمات الغيرية التي يتشرب بها كلامنا، ينبغي أن تحمل فهمنا الجديد، وموقفنا الجديد، بمعنى أن تصبح مزدوجة الصوت، فالخطاب الغيري يؤسس مع النص الذي تضمنه خليطاً كيماوياً، وليس تواصلاً ميكانيكياً [٦٥]؛ ذلك أن درجة التأثير المتبادل عن طريق الحوار بين النصين تكون كبيرة، لهذا تعد مسألة الاستيعاب والتحويل ميزة عملية التناص الذي يعد [٦٦] من أهم التقنيات النقدية التي تضع أيدينا على تركيبات النصوص وتركيب الشخصيات المبدعة إن أحسنا استخدام هذه التقنية، وقدمنا لها الخلفيات اللازمة من ثقافتنا وتاريخنا.

وبعد:

إنَّ ما نقرأه في أيامنا هذه يقترب إلى حد كبير من صورة الغابة [٦٧]؛ حيث نرى أنواعاً مختلفة ومتباينة من الأدغال والأشجار، منها الجميل، ومنها الطفيلي.. وهي - على بعضها في صورة الغابة- تبدو كثيفة جذابة، إلا أن مصدر **الجمال لا يتأتى من** شجرة واحدة بذاتها، **وإنما مصدره مزيج** من ذلك التشكيل الذي يتشكل بفعل التدخل الحضاري.. مصدره **هو ذلكم الفضاء** البانورامي.. ولكن ما يستوقف المتأمل هي تلكم الشجرة التي نأت بنفسها عن كتلة الغابة، فاستقلت بأرضها وسمائها، واستوت على جذورها مشرئبة مسترسلة.

الهوامش

١- العمدة لابن رشيق - تحقيق: محمد عبد الحميد - دار الجيل - الطبعة الخامسة - بيروت ١٩٨١ م: (١/ ٩١).

٢- النقد العربي - د. مصطفى ناصف - سلسلة عالم المعرفة (٢٥٥) آذار ٢٠٠٠ - ص (٥٩) وما بعد.

٣- أسرار البلاغة- عبد القاهر الجرجاني- تح: محمود شاكر- الصفحة (٣٩٣).

٤- رواه البخاري في كتاب النكاح (٧٠) باب الخطبة (٤٨) حديث رقم (٤٨٥١) الجزء الخامس- ص(١٩٧٦).

٥- الكلمة- أحمد عبد التواب- صحيفة البيان- العدد ٥٧٩٨- تاريخ-٣ أيار ١٩٩٦- الصفحة السابعة.
٦- سورة إبراهيم- الآية(٢٦).
٧- طيب الكلام- محمّد نديم- صحيفة الاعتدال- العدد ٥٢٧- تا: ٢٩ أيلول ٢٠٠٠- ص (٧).
٨- الكلمة سيدة الموقف- د. فتحي الزبيدي- صحيفة الاتحاد (الملحق(٢ رمضان ١٤١٣- الصفحة (١٥).
٩- الكلمة وانتماؤها- د. علي عقلة عرسان- مجلة الموقف الأدبي- العددان ١٩٣ / ١٩٤- الصفحة السادسة.
١٠- الإسلام والكلام- علاء الدين حسن- مجلة الثقافية «لندن» العدد ٢٦- مايو ٢٠٠٠- الصفحة (٤٦).
١١- قيمة الكلمة- دون اسم- صحيفة البيان- مرجع سابق- ٩ آذار ١٩٩٤- ص (٨).
١٢- الكلمة مستقبل- علاء الدين حسن- صحيفة: دوحة الخابور- العدد الأول- تموز ٢٠٠٣.
١٣- كلمة أولى- قمر كيلاني- صحيفة الأسبوع الأدبي- العدد ٢٨٢- ١٠ تشرين أول ١٩٩١- ص(١).
١٤- النص والأسلوب- يوسف اليوسف- المرجع السابق- العدد ٧٣١- تا ٢١ / ١٠ / ٢٠٠٠- الصفحة (٦).
١٥- النقد العربي.. د. مصطفى ناصف (م.س) الصفحة (١٧٤).
١٦- مفهوم النص عند المنظرين- محمد الصغير- مجلة: اللغة والأدب (الجزائر) العدد ١٢- ديسمبر ١٩٩٧- ص (٤٠).
١٧- بلاغة الخطاب- د. صلاح فضل- عالم المعرفة ١٩٩٢ (م.س) العدد ١٦٤- الصفحة (٢٣٢).
١٨- آفاق التناصية- الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨- ص (٣٠).
١٩- النص والتأويل- بول ريكور- تر: منصف عبد الحق- مجلة العرب والفكر العالمي- العدد الثالث ١٩٨٨- ص (٣٧).
٢٠- حضارة النص الأدبي- أحمد ناهم- صحيفة الأسبوع الأدبي (م.س) العدد ٨٢٣- تا: ٧/ ٩/ ٢٠٠٢- ص (٧).
٢١- الخطاب الروائي- ميخائيل باختين- ت: محمد برادة- دار الفكر بالقاهرة- ط (١) الصفحة (٥٦).
٢٢- في البنيوية- يوسف سامي اليوسف- صحيفة البعث الدمشقية- العدد ٦٢٥٢- تا: ١٦ / ٨ / ٨٣- ص (٩).
٢٣- البنيوية لـ: جان بياجيه- تر: عارف منيمنة، بشير أوبري- دار عويدات- بيروت ١٩٧٠.
٢٤- مقابلة مع جاك لينهارت- مجلة الكرمل- العدد ٣٦/ ٣٧ لعام ١٩٩٠- ص (٦٥).
٢٥- النقد البنيوي- رولان بارت- تر: أنطون أبو زيد- عويدات/ بيروت ١٩٨٨-الصفحة (١٤٨).
٢٦- التناص ومرجعياته- د. خليل الموسى- مجلة المعرفة (السورية) العدد ٤٧٦- أيار ٢٠٠٣ م.
٢٧- انظر: دراسة سعد أبو الرضا حول مستويات التناص ضمن مجلة (قوافل) العدد التاسع- ربيع الآخر ١٤١٨- الصفحة (٢٧) وما بعدها.
٢٨- انظر: التفكيكية في الخطاب البنيوي- يوسف وغليسي- المرجع السابق- الصفحة (٥٧- ٥٨).
٢٩- انظر: مفهوم التناص- د. خليل الموسى- صحيفة البعث (م.س) العدد ٩٢٧٧- تا: ٥ / ١١ / ١٩٩٣. وانظر أيضاً: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث- مطبعة اليازجي- دمشق ٢٠٠١.

٣٠- التناص ومرجعياته- د. خليل الموسى- مجلة المعرفة (م. س) الصفحة (١٠١).

٣١- مفهوم التناص- خليل موسى- صحيفة الأسبوع الأدبي (م.س) العدد ٨٣٤- تا: ١٨ رمضان ١٤٢٣- الصفحة السابعة.

٣٢- تفكيك النص الأدبي- خالد حسين- الأسبوع الأدبي (م.س) العدد ٧٣١- تا: ٢١ / ١٠ / ٢٠٠٠- ص (٧).

٣٣- التناص- خليل موسى- المرجع السابق- صفحة قضايا فكرية: ٥ / ١ / ٢٠٠١- العدد (٧٩٠).

٣٤- التناص- د. عبد النبي اصطيف- مجلة: راية مؤتة- مج (٢) العدد (٢) كانون الأول ١٩٩٣ م.

٣٥- ملحق الأسبوع الأدبي- العدد ٦١- تاريخ- ١٨/ ١١/ ١٩٩٣.

٣٦- ظواهر فنية في لغة الشعر.. علاء رمضان- منشورات اتحاد الكتّاب- دمشق ١٩٩٦- الصفحة (١١١).

٣٧- قصيدة البردة للبوصيري- تعليق: توفيق حسيني- مطبعة اليازجي- دمشق ٢٠٠٠.

٣٨- أحمد شوقي- حياته وشعره- دار كرم بدمشق- دون تاريخ- ص (٩٦) وما بعدها.

٣٩- عبير الوردة على نهج البردة- حسن محمد شداد بن عمر- دون تاريخ ودار نشر- ص (١٢).

٤٠- مختارات أمل دنقل- كتاب في جريدة- مطابع مؤسسة تشرين- إعداد وتقديم: عبلة الرويني- الصفحة (٢٣).

٤١- وُلد الشابي عام ١٩٠٩ وتوفي عام ١٩٣٤؛ أما جبران فقد وُلد عام ١٨٨٣ وتوفي عام ١٩٣١.. ولا يُعرَف على وجه الدقّة أيهما كتب قبل الآخر.

٤٢- ديوان ابن الفارض- الصفحة (٨٥).

٤٣- ديوان الشاب الظريف- الصفحة (٤٤)

٤٤- ديوان الأخطل-: (٣٠١- ٣١٠).

٤٥- أنا الذي رأيت- وزارة الثقافة السورية ١٩٧٨ م.

٤٦- الجزء الثالث- تر: فاضل لقمان- دار الفارابي- بيروت ١٩٨١.

٤٧- الكتابة أم حوار النصوص- الموقف الأدبي (م.س) العدد ٣٣٠- ص (١٣) تشرين الأول ١٩٨٨.

٤٨- الأمالي: ١ / ١٤٩.

٤٩- سورة النجم- الآيتان: ٤٣- ٤٤.

٥٠- ديوان جرير: ١ / ٣٤٩.

٥١- سورة يوسف- الآية: ٩٢.

٥٢- شعر النعمان بن بشير: ٨٩.

٥٣- سورة الزمر- الآية: ٢٣.

٥٤- ديوان علي بن أبي طالب: ٦٤.

٥٥- النقد الأدبي- رؤى وأفكار- د. ممدوح أبو الوي- الأسبوع الأدبي (م.س) العدد ٨٢٦- تا: ٢٨ / ٩ / ٢٠٠٢- ص (٦).

٥٦- منهاج البلغاء للقرطاجني- تح: محمد بن الخوجة- بيروت- ط ٢ / ١٩٨١- ص ١٨٩.

٥٧- نظريات في النقد الأدبي- محمود زعرور الأسبوع الأدبي (م.س) العدد ٧٣١- تا: ٢١/ ١٠/٢٠٠٠- الصفحة (١٥).

٥٨- انظر: التناص مع الشعر الغربي- د. عبد الواحد لؤلؤة- مجلة الوحدة- العدد ٨٢- ٨٣- عام ١٩٩١- الصفحة (١٤).

٥٩- المؤثرات التراثية في حركة الحداثة- قصي أتاسي- مجلة الموقف الأدبي (م.س) العددان ١٩٣/ ١٩٤- ص (٤٨) أيار/ حزيران ١٩٨٧.

٦٠- المؤثرات الأجنبية في حركة الحداثة- د. فؤاد مرعي- المرجع السابق نفسه- ص (٦٠).

٦١- الشعرية العربية- سامي مهدي (١٩٨٥) الصفحة (١٨٩).

٦٢- الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) دار العودة- ط (٤) بيروت ٨٣- ص (٢٥٨).

٦٣- مجلة الناقد- العدد الأول- يوليو ١٩٨٨- الصفحة ٦٣ وما بعد.

٦٤- بونفوا- الأعمال الكاملة- تر: أدونيس- وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٦- ص (١٧).

٦٥- آلية التناص- زهور لحزام- مجلة الناقد (م.س) العدد ٣٠- كانون الأول ١٩٩٠- ص (٥٨).

٦٦- التناص.. نذير العظمة- مجلة الفيصل- ربيع الآخر ١٤٢٤- ص (٣٣).

٦٧- انظر: التناص.. دراسة: يوسف حسن- مجلة الرافد- سبتمبر ٢٠٠٠- ص (١٦).



مصر
فصول
العدد رقم 1
1 يناير 1997

التناص سبيلا

إلى دراسة النص الشعرى وغيره

شربل داغر*

يخصص عز الدين المناصرة كتابه (المثاقفة والنقد المقارن: منظور إشكالى)، [1] لقضايا وموضوعات «الأدب المقارن» بعامة، ولها فى سياق البحوث العربية بخاصة. وهو أكثر من كتاب فى مجاله؛ إذ إن الكاتب الفلسطينى أفرد صفحات مطولة منه لكى يضع فى متناول القارئ وثائق عديدة متصلة بقضايا النقد المقارن، سواء النظرية أو العملية (مثل تأسيس رابطة عربية للنقد المقارن، فى مؤتمراتها وبحوثها وأعلامها). ويتوقف خصوصا فى الكتاب أمام نشأة هذا السبيل النقدى فى الدراسات الجامعية العربية، فى العام ١٩٣٨، بداية، فى «كلية دار العلوم» (جامعة القاهرة) قبل أن يصبح مادة جامعية مستقلة فى العام ١٩٤٥. ثم يعرض الباحث، بالاستناد إلى معلومات وتحقيقات ميدانية وإلى نتائج استمارات أعدها بنفسه فى السنوات الأخيرة، أحوال تعليم هذه المادة فى الجامعات العربية، فى: جامعة أم درمان الإسلامية (منذ العام ١٩٦٦)، وكلية التربية فى الجامعة اللبنانية (منذ العام ١٩٧١)، وجامعة البصرة (منذ العام ١٩٧٢)، وجامعة الكويت (منذ العام ١٩٧٦)، وجامعة اليرموك (منذ العام ١٩٧٧)، وجامعة الملك سعود (منذ العام ١٩٧٨) وغيرها من الجامعات العربية.

إلا أن ما يعنينا من الكتاب يقع فى مكان آخر، ماثل فى صورة بينة منذ عنوانه؛ إذ يقترح المناصرة مقاربة جديدة لـ «الأدب المقارن». فهو لا يكتفى بدراسة تقليدية له إذا جاز القول، وإنما يسعى إلى تناول نقدى للإشكال الذى ينهض عليه، عدا أنه يطلق تسمية «النقد المقارن» (السارية فى الكتابات الأمريكية) بدل التسمية التقليدية «الأدب المقارن». هل تقوى هذه التناولات الجديدة ـ فيما لو صحت ـ على إخراج «الأدب المقارن» من حدوده الأكاديمية والبحثية الضيقة، ومن المسائل التى اختص بها من دون غيرها؟ ونحن

* جامعة البلمند، لبنان.

لا نثير هذه الأسئلة فى صورة اعتباطية، وإنما لاعتقادنا بأن هذا الأدب يعانى من مصاعب بينة تميزه أينما كان، فى حاضر الدراسات العربية، والأوروبية والأمريكية، بدليل قلة التجديد فيه، وتعثر سبل البحث فيه أيضاً.

ما يعنينا فى المقام الأول، انطلاقا من هذا الكتاب، هو مسألة العلاقة بين «الأدب المقارن» و «المثاقفة»؛ أى العلاقة التناظرية الماثلة منذ العنوان. يجد الباحث الفلسطينى أن «اتساع حقل الأدب المقارن ليشمل المثاقفة يخلق نوعاً من الفوضى»[٢]، ولهذا يقترح لإيضاح هذه العلاقة الأفكار التالية:

أولا: ترتبط المثاقفة بالأدب المقارن مباشرة وهى حقل يقع فى دائرة اختصاص «الناقد المقارن» على وجه التحديد.

ثانيا: تختص المثاقفة بمجال التفاعل الثقافى(...).

ثالثا: تعتبر المثاقفة هى «المجال التمهيدى» للأدب المقارن.

رابعا: يتخصص النقد المقارن بمجال التطبيقات النصية الأدبية[٣].

يستبقى المناصرة فى هذه المعالجة وضع «الأدب المقارن» بوصفه «أصل» الدراسات الواقعة فى مجال التفاعل الثقافى، ومنها النصوص الأدبية تحديدا، ملحقا به، مثابة «تمهيد» له، إطار «المثاقفة». لا نريد أن نفهم الكيفية التى جعل فيها المناصرة من وضعية عامة، تاريخية وثقافية بحجم «المثاقفة»، فرعاً أو تمهيداً وحسب لشئ هو، فى الواقع، ناتج عنه، وهو التأثر والتوازى بين نصوص قابلة للنقد المقارن. ما يعنينا هو أنه تنبه إلى هذه المشكلة، وما عاد جائزاً فى حسابه طرح إشكال التفاعل - أو الأخذ، أو الاقتباس وخلافها - بين النصوص الأدبية ضمن تحديداتها القديمة، وهى التثبت من حصول - أو عدم حصول - مثل هذا التفاعل.

فمن المعروف أن «الأدب المقارن» حافظ منذ القرن التاسع عشر على قواعد وضعها الدارسون الفرنسيون (فيلمان - Villemain -، وسانت بوف - Sainte Beuve - وغيرهما)، وخصوها بهذا النقد الناشئ، ويمكن تلخيصها بالقول التالى: جعل الدارسون الفرنسيون من مقولة «التأثر والتأثير»، بل من وجودها، بين نصين أو عملين أدبيين من لغتين - وثقافتين - مختلفتين، شرطا لازماً لحصول المقارنة، ولكن بشرط حصول تفاعلات تاريخية محققة تؤكد حصول التأثر والتأثير بينهما؛ فإذا توافرت أسباب المقارنة - أو التشابه - بينهما من دون أن تكون لهذين العملين تبادلات تاريخية مؤكدة سقطت المقارنة حكماً. هذا ما قالته المدرسة الكلاسيكية - المستمرة، فقيدت حركتها سلفاً، فى الوقت الذى نتبين منه أن أشكال التأثر لم تعد بادية للعيان، أو يحتاج التأكد منها إلى مساع حاذقة ودقيقة.

هذه المدرسة التقليدية لاتزال نشطة فى البحوث أو فى التدريس الجامعى، إلا أنها ليست الوحيدة، ولم تعد بمنأى عن التأثرات التى أحدثتها «المدرسة الأمريكية» - حسبما جرت تسميتها - وعن نفوذها المتمادى خارج دائرتها. ويمكن تلخيص نظرة هذه المدرسة إلى «الأدب المقارن» بأنها أكثر اتساعا أو أقل ضيقاً وتحدداً مما هى عليه «المدرسة الفرنسية»؛ إذ إنها تميل إلى «المقارنة» حتى فى حال عدم توافر «أدلة» على حصول عمليات التأثير. ومثل هذا الاختلاف لا يتصل باجتهادات علمية وحسب، وإنما يعبر عن حاجات مختلفة ومتباينة فى الآداب الأوروبية (ومنها الفرنسى تحديداً)، من جهة، وفى الأدب الأمريكى، من جهة ثانية: فمن المعروف أن المدارس الأوروبية فى النقد المقارن تميل أو تعتمد طريقة النظر الفرنسية، ويعود ذلك إلى أن آداب هذه الشعوب قديمة، ويمكن النظر إليها على أنها - فى وقائعها وتطلعاتها - فاعلة ومؤثرة خارج دائرتها الثقافية والحضارية، مستندة فى ذلك إلى تراكم أدبى داخلى، بل «وطنى» تلازم مع بناء الدول - القوميات فيها، وما تلاه من توسع استعمارى ومن نفوذ لهذه الآداب خارج دوائرها. أما فى الولايات المتحدة الأمريكية فالحاجات مختلفة، واستجابت البحوث فيها لأحوال أدب ناشئ، من جهة، ومتفاعل أو متأثر بمصادر أدبية مختلفة ومتعددة، من جهة ثانية.

مجال الاجتهاد والدرس مفتوح، وما عاد يكفيه الفهم المقارن التقليدى، ولا الأمريكى المجدد، على ما نعتقد؛ إذ إن الأمر لا يستقيم بمجرد المقارنة، بأدلة أو من دونها، وإنما

يتطلب النظر إلى النصوص، وربما إلى غيرها من النتاجات الثقافية، وفق منظور التفاعل الثقافي، بل ضمن «المثاقفة» أيضاً. لهذا، بدا لنا أن العملية التي قام بها المناصرة، وهي «فتح» حدود «النقد المقارن» على «المثاقفة» جديرة بالبحث، عدا أنها تكسر الحدود الأكاديمية المنغلقة على نفسها. لنعد، إذن، إلى طرح السؤال الذي انطلقنا منه: هل تقنع محاولة «فتح» الحدود هذه؟ ألا يرتب المناصرة في ذلك علاقة مفتعلة بين ميدان علمي ناشئ، هو المثاقفة وعلم قديم، هو الأدب المقارن؟

فنحن نعرف أن المثاقفة acculturation لفظ اصطلاحي جديد نشأ في الولايات المتحدة الأمريكية قبل أن يتأكد مضمونه في غيره من البلدان، ويشير إلى مسارات التفاعل التي تنشأ بين جماعات وأفراد، في صورة متكافئة أو مختلة (كما في حالات فرض الثقافة الاستعمارية)، وفي أجواء ودية أو قهرية، طلبا للتأثر أو المحاكاة أو التشوف، وإلى غير ذلك من الأحوال والأطوار التي تعين هذه العلاقات المركبة التي عرفتها الشعوب والثقافات، والنصوص فيما بينها بالتالي.

ما كان للمناصرة أن يغفل، إذن، عن الإرباك المعرفي والمنهجي الذي يحققه مفهوم «المثاقفة» في الميدان المنغلق والهانئ الذي يسم حال «الأدب المقارن». ولكن كيف رتب الكاتب، والحالة هذه، أمر العلاقة بينهما؟ إذا كان المناصرة يجعل من «المثاقفة» تمهيداً لازماً لأية دراسة «مقارنة»، فإنه لا ينهي المشكلة بذلك، طالما أنه «يلصق» هذا بذاك، كما لو أن مفهوم «المثاقفة» تاريخي الطابع وحسب، صالح للمقدمات والتمهيدات ليس إلا، من دون أن تكون له أية قابلية إجرائية! ذلك أن التحقق من العلاقة بين العلمين، الناشئ والقديم، لا يؤدي إلى تلازم بينهما، ولا إلى جعل الأول «تمهيداً» للآخر، وإلى حصر الثاني في المجال التطبيقي.

نشدد على هذه المفارقات، بما أننا نجد أن مفهوم «المثاقفة» يصلح أكثر من غيره للإجابة عن وضعيات في التفاعل الثقافي وخلافه، بين الجماعات والنصوص، وتحتاج هذه الوضعيات وتتطلب سبيلاً في درسها يتعدى الإطار المقارن نفسه: فهناك وضعيات يعايشها العالم، كما عاشها ويعيشها عالم العربية، وقبل ثقافتنا وروايتنا وأشعارنا، تتسم بالتفاعل البين مع ثقافات وسلوكات أجنبية. وهذا يصح في علاقتنا بغيرنا، كما بعلاقات غيرنا بثقافتنا، أي ما يحتاج إلى سبيل علمي في المقاربة يضع حدا لـ «المقارنة» التي تفترض وجود نص «أول» على أنه المؤثر على غيره، وهو النص الغربي غالباً، ووجود نص «ثان» على أنه الخاضع للتأثير، وهو النص غير الغربي غالباً. إلى هذا، فإن شروط التفاعل باتت صعبة الوصف، نظراً لوفرتها، ولحذاقة الأدباء والفنانين في إخفاء معالم التأثر، ما يدعونا إلى اعتماد مفهوم آخر قابل لتفكيك وضعيات التفاعل الناشئة، وهو ما يوفره مفهوم «التناص».

وينتبه عز الدين المناصرة إلى الأهلية النظرية لمفهوم «التناص» الناشئ في الدراسات اللسانية، فيقول في كتابه المذكور: «إن مقولة «التناص» أكثر موضوعية في تناول المقارنة بين آداب الشعوب»[٤]، غير أننا لا نجد في كتابه مسعى موافقاً لذلك، ما يشير إلى أنه يتطرق، في خاتمة المطاف، إلى العديد من المسائل المستجدة التي تطرح نفسها على حاضر الدراسات «المقارنة»، فيتلمسها في صورة نظرية وسريعة، من دون أن تطرح تلمساته هذه على البحث وضعية هذا العلم (أي «النقد المقارن»، كما يسميه)، ومن دون أن يجعل لهذه المفاهيم الداخلة على الأدب المقارن (أي «المثاقفة» و «التناص») أية قابلية إجرائية.

سبيل «التناص» يتعدى، على أية حال، هذا الإطار القديم للمشكلة، لأنه يتحقق أساساً من أحوال التفاعل فوق مساحة النصوص. إلى هذا، فإن إدراج مسألة «المثاقفة» تحت باب «النقد المقارن» لا يفي بالمراد أبداً، وهو الانتباه إلى واقع التفاعل النصي الذي يقوم بين نصوص واقعة ضمن اللغة الواحدة، لا بين لغتين مختلفتين، كما هو عليه الحال في الأدب المقارن في صيغته التقليدية. كما نستطيع أن نزيد على هذين الاعتراضين اعتراضاً ثالثاً، وهو أن المنزع «المقارن» يقوم على موازاة أو تقابل أو مقارنة بين نصين، فيما يسعى الفهم «التناصي» إلى تبين حقيقة التفاعل النصي، أو «التنصيص»، في النص نفسه، على أنه يشير إلى نصوص أخرى واقعة ضمن نصوص ثقافته أو خارجها، وفق علاقات من التفاعل، قد تكون استعادة، أو محاكاة،

أو تحويرا، أو محاكاة ساخرة لهذه النصوص الأخرى التي يتم «تملكها». فما التناص؟

١ ـ التناص: المساعي التعريفية

لا يحتل مفهوم «التناص» بندا أو فصلا مستقلا في (القاموس المعرفي الجديد لعلوم اللغة) الذي أعاد صياغة مواده، وتبويب فصوله من جديد الباحثان الفرنسيان أوزوالد ديكرو وجان ـ ماري شافر Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer بالتعاون مع عدد كبير من اللسانيين[٥]. ولو استعدنا فهرس المصطلحات لوجدنا «التناص» وارداً في مادة واحدة؛ ولو عدنا إلى الصفحة المناسبة للاحظنا أن وروده مصحوب بكلام مقتضب لايزيل شيئا من اللبس المحيط به، ولا يوفر له بالتالي قدراً من التعيين الدقيق.

يرد الحديث عن «التناص» intertextualité في المعجم الجديد في معرض الحديث الشامل عن «ميادين» الدراسات اللسانية، وعن إسهام «الشكلانيين الروس» فيها تحديدا. ويعني هذا أن واضعي القاموس لم يجدوا ضرورة، رغم تبويبهم المنهجي الجديد للمواد، واضطرارهم إلى إجراء تعديلات وإضافات جوهرية على مواده، إلى إفراد فصل، أو فقرة في فصل، لهذا المفهوم، ما يفيد أنه لم يبلغ، بعد، في حسابهم مرتبة العلم، أو المسعى المنهجي، أو القضية اللسانية الجدالية أو اللافتة. والغريب في هذه العملية هو أن واضعي القاموس «الجديد» استعادوا المفهوم ولكن من دون تعييناته السابقة؛ أي الواردة في القاموس القديم[٦]، التي أبانت شيئا من حقيقة النص، وهي أنه لا يخضع «لنظام» مبرم ذي فقرات متعالقة ومتماسكة، وأنه لا يؤلف «بنية مغلقة»، وإنما تشغله وتنشط فيه نصوص أخرى، على أساس أن كل نص هو «استيعاب وتحويل لعدد كبير من النصوص»[٧].

وإذا كان التباين بين القاموسين، بل بين إصداريه، يفيد شيئا فهو أن تعيين محتويات المفاهيم، الناشئة خصوصاً، يخضع للتقلبات والاجتهادات: ما كان مستحسناً ومطلوباً في أيام «عز» البنيوية (أي في الإصدار السابق)، أي تأكيد أن النص «ممارسة» (أي اشتغال النصوص المختلفة والمتباعدة في الكتابة النصية، كما كانت تقول جماعة «تل كل»)، ما عاد مستساغا في عهد تراجع البنيوية الحالي. هذا ما ننتبه إليه في واقعة أخرى، وهو أن «قاموس اللسانية»[٨] لا يتضمن ـ وهو معروف بجانبه المحافظ ـ أية إشارة عن «التناص». ومع ذلك نقول بأن مفهوم «التناص» شغل العديد من الدارسين؛ ولو تتبعنا عدداً من الكتب والدراسات الأوروبية، الفرنسية والإيطالية تحديداً، وعدداً من الكتب، وإن القليلة، العربية، لوجدنا حضوراً لافتاً لهذا المفهوم. فما حال «التناص»؟ وما معنى التردد الذي يصيبه في مجال الدراسات؟

لعلنا نجد، على ما يفيد (القاموس المعرفي الجديد) المذكور، في شخص العالم الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine واضع هذا المفهوم الجديد، وفقاً لاستعمالات الباحثة جولياكريستيفا Julia Kristeva له. وعنى هذا المفهوم الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص، في استعاداتها أو محاكاتها لنصوص ـ أو لأجزاء من نصوص ـ سابقة عليها، بدل الفهم التقليدي الذي يتعامل مع كل نص في صورة متسقة على أنه صنيع مبتكر، مصدره فيه وغايته واقعة فيه كذلك. ماذا لو نتبين حال هذا المفهوم في عدد من الدراسات الإيطالية والفرنسية، التي سعت، على ما سنتبين، إلى توسعة تعيينات هذا المفهوم ومجال عمله، مثلما سعت أيضا إلى تعيين ميدان لاشتغاله أو لوجوده في النصوص؟

لعل الباحثة جوليا كريستيفا هي الأولى التي تطرقت إلى هذا المفهوم، وأجرت عليه استعمالات إجرائية لافتة، في دراستها الشهيرة (ثورة اللغة الشعرية)[٩]، التي عينت فيها «التناص» على أنه «التفاعل النصي في نص بعينه»، وتوسعت في تبين قابلياته الإجرائية حين تناولت أحوال التناص في شعر لوتريامون Lautréamont تحديداً، متوقفة أمام عمليات «التحوير» التي أقامها الشاعر على نصوص عديدة معروفة، بما يشبه «اختطافها» أو تحويلها عن مجراها. وتبقى دراستها في هذا المجال المثال الأنجح عن القابليات الإجرائية لاستعمال هذا المفهوم في مقاربة النصوص الأدبية.

كريستيفا شقت الطريق هذا، وسعى الباحث الإيطالي سيجريه Segre[١٠] إلى الوقوف على حقيقة هذا المفهوم، في وقفة نقدية ـ تاريخية، لعلها الأولى في هذا المجال، فوجد في دراسة نشرها في العام ١٩٨٥ أن هذا اللفظ «جرى اعتماده

مؤخراً في الدراسات الأدبية، وأنه يشتمل على مجالات عمل عديدة في النص الأدبي، هي التالية: التذكر أو الاستعادة، أو الاستعمال الصريح أو المقنع، الساخر أو الإيحائي للأصول واستعمال الشواهد[11].

ومن المعروف أن الباحث الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette تناول بدوره، في كتابه (التطريسات)[12]، «التناص»، لكنه أدرجه في تصنيف منهجي جديد للعلاقات النصية المفارقة، وقد أجملها في خمسة أحوال: الاستشهاد والسرقة، علاقة النص بـ «عتبة النص» (العنوان، العناوين الفرعية، المقدمة، التمهيد، التنبيه وغيرها، مما يقع في تقديم الكتاب)، والعلاقة القائمة بين النص والنص الذي يتحدث عنه، وعلاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه، والعلاقة بالأجناس الأدبية التي يفصح عنها النص. وهو فهم يؤدي إلى ربط النص بما يحيط به، وبما يسبقه ويحدده في آن، وهو في ذلك عمل «ترتيبي» له قيمته النظرية والإجرائية من دون شك، إلا أنه يبقى، في مجال «التناص» المخصوص، رهين مفاهيم البلاغة وتعييناتها، مثل المحاكاة الساخرة والسرقة وغيرها.

أما الباحث فرنسوا راستييه François Rastier فيفيدنا أن التوسعة طاولت حمولات هذا المفهوم، باتجاه تعيين «إدراكي» له، ويجد ذلك ماثلاً في مباحث الدارسين الإيطاليين بوجراند Beaugrande ودريسلر Dressler، اللذين يضعان التعريف التالي لـ «التناص» في العام ١٩٨٤: هو «الترابط بين إنتاج نص بعينه أو قبوله، وبين المعارف التي يملكها مشاركو التواصل عن نصوص أخرى»[13]. ونحن ننتبه إلى كون هذا التعيين الجديد يولي «التواصل» (مثل الكثير من الآراء اللسانية التي تخص الجانب التخاطبي بالاهتمام، على حساب المدونة، في الدراسة اللسانية للنصوص) الأولوية في تعيين هذا المفهوم، ما يعني أن التناص لا يقع في «النص نفسه»، وإنما في عمليات التواصل الاجتماعي التي ينطلق منها ويعود إليها - أي التي تقع في شروط إنتاجه، كما في شروط تلقيه - فيما تجد التعيينات السابقة تحصره في العمليات النصية «الداخلية» إذا جاز القول. ويخلص راستييه من مناقشة المفهوم إلى القول بأن النص لا يعدو كونه ظاهرة «تضمينية» في نهاية المطاف، لا يقوم على «ظاهر» نصي، وإنما على عمليات معقدة، فيها الصريح والضمني في آن، ونتحقق منها في النص نفسه، في تراكيبه وصيغه.

يتم، إذن، توسعة هذا المفهوم، ويصل الأمر عند الباحث الفرنسي أريفي Arrivé، وهو مثل الباحث ريفاتير Riffaterre إلى تعيين مجال عمل هذا المفهوم، وهو «مكان التناص» intertexte، ويعينه الأول منهما على الشكل التالي:

> إن مكان ظهور (هذه الوقائع النصية) ليس النص، بل مكان التناص، على أن هذا الأخير يفيد أو يعين مجموع النصوص التي تنشأ بينها علاقات تناص[14].

يتألف «مكان التناص»، إذن، من مواد عديدة تنشأ بينها علاقات تفاعل، على أننا لا نكتفي بدراسة، أو بتعيين هذا «المكان»، بل بتحديد سبيل تحليلي مناسب له يتحقق من عمليات «التنصيص» التي خضعت لها المواد المذكورة، أي ما نسميه بـ «الوقائع التناصية».

هذا ما ينتهي إليه غير باحث أوروبي، ولكن أليس هذا هو عينه الذي تحدث عنه النقاد العرب القدامى في باب «السرقات» - أو «التلاص»، حسب نحت المناصرة؟ فما «السرقات»؟

يقول الآمدي في كتابه (الموازنة):

> ووجدتهم فاضلوا بينهما (أي الطائي والبحتري) لغزارة شعريهما وكثرة جيدهما وبدائعهما، ولم يتفقوا على أيهما أشعر ... ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؛ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين ...؛ لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه... أما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى،

فأقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم احكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحـد منهـمـا إذا أحطت علمـاً بالجـيـد والرديء[١٥].

يتـجنب الآمـدي، على مـا نرى، عـادات العـرب القـديمة[١٦]، في تعيين «الأشعر» بين عدة شعراء، أو البيت «الأجمل» في غرض بعينه، بأن يضع أصولا لـ «الموازنة» من دون أن يجنح إلى تمييز الشاعـر، بل القـصيـدة. إلا أن هذا التوازي بين قصيدتين، وإن عنى انتقالة عما كان عليه مبدأ التفاضل السابق، يبقى ذوقياً واستنسابياً، ولا يغيب، في هذه الحالة بالذات، كون الآمدي يستحسن شعر البحتري، على ما قال إحسان عباس:

ويؤثر طريقتـه ويميل إليـهـا، «ومن أجل ذلك جعلها «عمود الشعر» ونسبها إلى الأوائل وصرح بأنه من هذا الفريق دون مواربة[١٧].

مـا يعنينا في أمر هذه «الموازنات» عـمـومـاً، في سياق قولنا هذا، هو أنها لا تفي بمرادنا، وتبقى بعيدة عما نعرفه في مجال العمليات «التناصية»؛ ذلك أنها تجعل سلفاً من «التفاضل» غايتها، ومن «التقابل» سبيلها إلى تبين حقيقة التباري والتنافس، وإلى فرز «السبق» عن «السرقة». وماذا عن «الأدب المقارن»؟ أليس سبيله المعروف هو سبيل «التناص»، ولكن بعبارات أخرى؟ ألا نستبدل اسماً بآخر؟ ألا نستعيض تسمية سبيل منهجي ـ «الأدب المقارن» ـ بسبيل منهجي آخـر ـ «التناص» ـ من دون أن نجـدد طرائقـه وإجـرائيـاتـه بالضرورة؟

لا، خلافاً للظن، ذلك أن «التناص» لا «يقارن» بين نصوص عالجت موضوعات متشابهة، أو قامت فيما بينها عـلاقات تأثر وتأثير مـثبـتـة. فنحن نعرف أن عـمل «الأدب المقارن» ينتظم على أساس مقارنة بين نصين: بين نص سابق التحقق تاريخياً، بوصفه النص الأول والأصل وفاعل التأثير في غيره، من جـهـة، وبين نص لاحق تاريخياً على الأول، بوصفه النص الثاني والنسخة والخاضع للتأثير بالتـالي، من جهـة ثانية. وهو انتظام يشبه في بنائه أساس العلاقات في الترجمة بين النص الذي تتم ترجمته (وهو الأول، والأصل، والمبتكر بالتالي)، وبين النص المترجم (وهو الملحق، والقابل لصياغات مختلفة، ما يعرضه بالتالي لحسابات وقواعد في الأمـانة). أمـا «التناص» فـإنه يتـجنب، بل يقلب تمامـاً هذا الأساس التفاضلي، اللازم في أية عملية «مقارنة»، مطلوبة أو مستترة، إذ إنه يسقط مبدأ المقارنة نفسه، ويجعل من النص المطلوب دراسـتـه بنيـة بذاتهـا، وإن تتـضـمـن في عناصـرها وعلاقاتها ما يشدها إلى نصوص واقعة قبلها وخارجها، والمواد هذه تتحقق في النص ـ أو يشير إليها تلميحاً أو تصريحاً ـ في تراكيب نحوية ودلالية، هي «الوقائع التناصية». وهي وقائع تقوم في تفاعلها وإنتاجها تبعاً لعلاقات مختلفة، قد تكون الاستعادة، أو التذكر، أو التلميح، أو إيراد الشواهد، أو التقليد، أو المحاكـاة السـاخـرة وغـيـرها مما نقع عليـه من فنون أدبيـة، متـعـمـدة أو عـفـوية، بفـعل «الاختطاف» أو «التـملك» أو بمفاعيل «الذاكرة» الناشطة في الكتابة. ولكن ماذا عن حال «التناص» في الدراسات العربية؟ أما قام به بعض النقاد ولكن وفق تسميات منهجية أخرى، أو بأدوات أخرى؟

قلمـا انصـرف الدارسـون العـرب إلى تبين مـا يمكن مقـارنتـه من نصوص أدبية عربية بنماذج مماثلة من نصوص الأدب العـالمي، على الرغم من الدور الريادي الذي قـام به محمـد غنيـمي هلال في هذا الميدان الدراسي؛ إذ انطلق من الأدب العربي وبحث عن تأثيره في الآداب الأوروبية، وتتبع أيضـاً تأثر الأدب العربي الحـديث بـبعض المذاهب الأوروبيـة الحديثة. وهو مـا شرع به إحـسـان عبـاس في الشـعـر العربي الحديث، في كـتابه عن الشـاعر الراحل بدر شاكـر السياب، وأبان فيه، وإن بشيء من التسرع، تأثر الشاعر العراقي بقصائد من الشعر الإنجليزي الحديث، ولاسيما مع إليوت[١٨].

إن مراجعتنا لعدد من الكتابات الأدبيـة العربيـة، منذ «عـصـر النهـضـة» تحـديداً، تدعـونا إلى الوقـوف أمـام ظواهر التفاعل الثقافي المختلفة، وإلى التـساؤل عن أسبابه وحقيقته، وهو تفـاعـل مـا شـهـدته الكتـابة العـربيـة وفق هذه المقـادير والأحوال في تاريخهـا السابق: ما نقول عن أثر الرومانتيكية الإنجليزية على شعراء «جماعة الديوان»، أو أثر بودلير على شعر إلياس أبي شبكة؟ وأثر الرومانتيكية الفرنسية والإنجليزية

على شعر أبى القاسم الشابى وغيرها من التأثرات؟ وما نقول أيضاً عن تشابهات وتقاطعات فى مجالات أدبية أخرى، بين «بيجماليون» برنار شو وتوفيق الحكيم، أو فى الرواية الواقعية بين إميل زولا ونجيب محفوظ، وفى مسرح العبث بين أوجين يونسكو وعصام محفوظ؟

يمكننا أن نعدد الأمثلة، وقد تناول النقد العربى الحديث بعضها بالدراسة والتحليل. فـ «التناص» مدروس فى بعض النقد العربى الحديث، فى عدد كبير من مواده، ولكن فى عدد محدود للغاية من «وقائعه»؛ ذلك أن الناقد يكتفى فى غالب الأحيان بتعيين أو عرض المواد ـ «المقارنة» أو التى تنشأ بينها علاقات تقابل ـ دون أن يبالى بالأشكال اللفظية والنحوية والدلالية التى تحققت بها هذه المواد فى النص المدروس، أى دراسة «الوقائع». وعلينا فى هذا المجال أن نميز، بداية، بين السبيل التناصى وسبيلين فى «المقارنة»: بالإضافة إلى السبيل المقارن التقليدى (وهو دراسة التفاعل بين نصين قامت بينهما علاقات مؤكدة ومثبتة)، يمكننا الحديث، حالياً فى الدراسات، عن سبيل «مقارن» آخر لا يقوم بالمقارنة بل بالمقابلة: يقابل هذا السبيل بين نصين تقابلاً يبين لنا، على سبيل المثال، موقف أو نظرة هذا الشاعر، من هذه اللغة ـ والثقافة ـ إلى الموت، وموقف أو نظرة شاعر آخر، من لغة ـ وثقافة ـ أخرى، إلى الموضوع عينه، دون أن تكون بين الشاعرين أية علاقات تعارف أو تفاعل مؤكدة أو ممكنة. إلى هذين السبيلين عرف النقد العربى الحديث سبيل التناص، ونشير خصوصاً إلى محاولتين قام بهما الكاتبان المغربيان، محمد بنيس ومحمد مفتاح[١٩] فى السنوات الأخيرة.

يؤثر بنيس، منذ كتابه الأول، استعمال مصطلح «التداخل النصى» بدل «التناص»، ويعاود تأكيد تفضيله هذا فى كتابه الثانى، ويدافع عن كونه «أول» من تكلم فى النقد العربى عن هذا المنحى:

> كان تناولنا لمفهوم «التداخل النصى» فى «ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب» جديداً على المتداول فى الخطاب النقدى العربى، وهو ترجمة لمصطلح l'intertextualité. وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية فى المغرب أكدت أهمية هذه الخصيصة النصية، ولكنها فضلت ترجمة المصطلح بـ «التناص» الذى أصبح شائع الاستعمال فى الخطاب النقدى العربى ... ومن ثم فإن الطابع العفوى لترجمة «التناص» لا يسهم فى إنتاج شبكة العلائق التى نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمى إلى غيره[٢٠].

يشير بنيس فى ملاحظته هذه إلى كتاب مفتاح المذكور أعلاه، وهو كتاب جعل من «التناص» علامة لعنوانه، على ما تبينا، فما يعنى «التناص» ـ أو «التداخل النصى» ـ بينهما بعيداً عن الاجتهاد فى أمر ترجمة المصطلح؟

يعتمد بنيس على خطة جينيت فى تناول النص الشعرى، ولاسيما على مصطلحه فى «النص الغائب» ـ أى الذى يتم استحضاره وتحويله فى الممارسة النصية ـ ويتبين، أو يجمل القول فى عرضه هذا، على أن الشعر العربى الحديث بات متسماً بحضور لافت لـ «ثقافة موسوعية» هائلة من النصوص الغائبة. يقول بنيس:

> بالنسبة للشعر المعاصر، فى الثقافة العربية، نلمس اتساع حقل التداخل النصى... ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصاً من خارج الذخيرة الشعرية العربية، أو مما هو متداول فيها، يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين[٢١].

ويعمد فى مسعى نقدى لافت فى النقد العربى إلى تبين حال «التداخل النصى» فى ثلاث قصائد معروفة للسياب («المسيح بعد الصلب») وأدونيس («هذا هو اسمى») ومحمود درويش («أحمد الزعتر»).

أما مسعى مفتاح فقد أتى بعرض مقنع ومتوسع ومتصل بغالب الاجتهادات والمقترحات، عارضاً لمختلف التعيينات الداخلة فى تعريف «التناص»، إلا أن مسعاه بدا أقل

توفقاً فى درسه أحوال «التناص» فى الشعر، كما نتحقق منها فى مسعى بنيس. فقد توسع فى عرض المسائل الداخلة فى أمر «التناص»، واتخذ من التعيينات البلاغية القسط الأوفر من حمولاته. إلى هذا فإن تعريفه «التناص» يبقى متوزعاً بين «داخل» ـ هو النص المدروس ـ و«خـــــارج» ـ «النص الغائب»، فى تعيينات جينيت ـ فى قسمة بينة. لكنه يتوفق، إلى ذلك، فى الحديث عن تناص «ضرورى»، وهو القائم فى كل ثقافة ـ وهو ما تحدثنا عنه أعلاه بوصفه «التناص اللازم» عند الباحث الإيطالى ـ، وآخر «اختيـارى»، وهو ما يطلبه الشاعر نفسه. كما أنه يقترح التمييز بين تناص «داخلى»، وهو ما يصيب علاقة الشاعر بنتاجه السابق، وآخر «خارجى»، وهو ما يصيب النص فى علاقته بخريطة الثقافة التى ينتمى إليها. أو يميز بين تناص «اعتباطى»، وهو الذى يعتمد على ذاكـــرة المتلقى، وبين تناص «واجب»؛ أى الذى «يوجــه المتلقى نحو مظانه»[٢٢]. ويتطرق الباحث مفتاح إلى مجالات عمل «التناص»، باحثا فى «آلياته» فى صورة لافتة، وإن بقت دراسته أسيرة التعيينات البلاغية المعروفة.

محاولات بنيس ومفتـاح لافتة، إذن، إلا أنها تبقى، رغم قراءتها الجديدة لنظريات «الموازنة» و«السرقات» عند النقاد العرب القدامى، محددة بما بلغته الدراسات الفرنسية خصوصاً فى هذا المجال. كما تكتفى غالباً بلحظ وعرض مواد التناص من دون وقائعه، كما نتحقق من ذلك، على سبيل المثال، فى دراسة بنيس المذكورة لقصيدة «هذا هو اسمى»؛ إذ يكتفى بإيراد ملخصات تعريفية لما تشتمل عليه المواد المضمونية فى قصيدة أدونيس و«فصل فى الجحيم» لرامبو، دون أن يحلل أو يدرس التحققات اللفظية والدلالية أبداً. كما نتحقق أيضاً من أن عودة مفتاح إلى التناص لدرس قصيدة ابن عبدون تبقى استنسابية، لا ضابط لها أبداً، ولا يقتضيها المنهج فى صورة لازمة ومتسقة، إذا جاز القول. أى أن هاتين المحاولتين الرائدتين عربياً تفتقران إلى خطة إجرائية بينة، يتم الاعتماد عليها فى العملية التحليلية.

سبيل «التناص» لم يستثمر كفاية، ويتمتع فى حسابنا بقابليات أداء واسعة. والعديد من الظاهرات الأدبية وغيرها فى الثقافة العربية المعاصرة قابل لدراسات تناصية: كيف لنا أن نفهم، على سبيل المثال، المنزع الأسطورى فى الشعر الحديث ـ «المنزع التموزى»، كما جرت تسميته ـ خارج السياق الذى تعرّف فيه الشعراء العرب المعنيون صنيع إليوت فى هذا المجال تحديداً وحصراً؟ هذا ما يمكن أن نتبينه حتى فى موضوعة متفرعة عن السياق هذا، مثل «الفراغ» الذى راح الشعراء يتبينونه فى الحياة العربية على أساس «الخراب» الذى تحقق منه إليوت فى الحضارة الغربية. هذا ما نتحقق منه فى بعض «مفردات» و«حمولات» الشعر العربى الحديث، كما يمكن لنا أن نتبينها فى مسرد الألفاظ، ذات الحمولات الفلسفية الأوروبية الناشئة، التى أخذ بها الشعراء العرب الحديثون، والتى أدرجها الشاعر كمال خير بك فى كتابه عن (حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر)؛ أى ألفاظ «الشك» و«التساؤل» و«التمرد» و«الرفض» وغيرها؟[٢٣] وماذا نقول عن أثر ناظم حكمت ولوى أراجون فى شعر السياب وغيره، أو عن أثر نيرودا اللاحق على عدد من الشعراء الشيوعيين؟ وماذا عن أثر السورياليين، وقد بلغ الأمر ببعض شعراء العربية إلى التنافس على التركة وعلى الأمانة فى حمل الرسالة؟

حتى لا ننساق فى تعداد أمثلة متفرقة من «التناص» فى الكتابة العربية، لاسيما الشعرية منها، نجد ضرورة، فى البداية، للوقوف أمام سؤال أساسى، هو التالى: ألا يكون لزاماً علينا، قبل أن نتطرق إلى أحوال التناص أو وقائعه فى الشعر العربى الحديث ـ وغيره ـ أن نتناول بالتحليل مسألة ما إذا كان «التناص» سبيلاً مستقلاً، قائماً بذاته، لدراسة النص الشعرى، أم أنه مكمل لغيره (أى للدراسة اللسانية للنص الأدبى)؟

٢ ـ مصادر التناص وميادينه

إلا أن علينا، قبل الإجابة عن هذا السؤال، أن نعاين حال الدراسة اللسانية راهناً، فى نجاحاتها وانسداداتها، وإن فى شكل تعرفى سريع ومختصر. يمكننا القول، بداية، إن الدراسة اللسانية باتت تدرس، اليوم، وقائع نصية تتعدى الجملة الواحدة فى النص الواحد، بخلاف ما كان عليه الأمر فى الأمس القريب، باحثة عن علاقات قائمة وممكنة فى النص الواحد تجمع بين جمله كلها ـ كما فى القصة القصيرة،

على سبيل المثال ـ أو بين جمل مختلفة فيه. مثل هذا المسعى دقيق، محفوف بالمخاطر والتسرعات، إلا أنه يسعى إلى تدبر أدوات تحليلية مناسبة لما يتحقق منه في النصوص، وهو أنها تقيم علاقات في البناء أو في الدلالة قد تشمل القصيدة في مجموع أبياتها أو في عدد منها وحسب، ما يمكن أن نسميه بـ «كليانية النص»، التي باتت داخلة في حساب الدراسة اللسانية.

كما نتحقق في الوقت عينه من تبلور طرق في الدراسة اللسانية لا تكتفي بدراسة النص «في ذاته»، وإنما بما يحيط به من خارجه. والخارج، هنا، يشير إلى ظروف النص في صدوره عن «أنا ـ أو ذات ـ متكلمة» sujet parlant، أشبه برسالة، بإبلاغ، بخطاب موجه، أي أن دلالاته ومعناه تتصل في محمولاتها بـ «ظروف حوارية»، مشتركة بين المتكلم ومتلقيه المحتملين أو المرجوين. و«الظروف الحوارية» هذه تتضمن جداول من القضايا والأحوال المعيشة أو المأمولة، ومن الأفكار المتداولة ـ عند جهة ما أو جماعة ـ أو المبثوثة في كلام الجماعة وقناعاتها السارية: هذا ما سعت إليه المحاولة «البراجماتية» pragmatique ـ أي الناظرة إلى اللغة في جانبها الاستعمالي ـ[٢٤]، التي وجدت في الطابع «التحادثي» المنشئ لأي نص، وفي الطابع «التعليلي» الضابط للنص فيما يتعدى الجملة الواحدة، ما يفيدها في مسعاها التحليلي. إلا أن اشتمال النص على خطاب، أو على رسالة ما، لا يعني أبداً في حساب اللسانيين قيامه أو استناده إلى «رسالة مسبقة» أو مدبرة، وهو ما يوضحه راستييه في قوله:

> لا يمكننا اعتبار المعنى متضمنا في النص مثل رسالة، وإنما مثل وضعية حوارية تشمل فيما تشمل مرسلاً ومتلقياً، مثل مجموعة من الشروط (قواعد، بما فيها نمط النص، وممارسة اجتماعية محددة)[٢٥].

ذلك أن المساعي اللسانية في دراسة النص الأدبي وضعت حدوداً، أو توقفت عن مساعيها السابقة، التي اكتفت بقراءة نحوية أو تركيبية للنصوص الأدبية (مثلما نتحقق من ذلك في مساعي هاريس ـ Harris ـ أو شومسكي ـ Chomsky ـ وغيرهما)، طالبة وجهات أخرى في التحليل تقوى على دراسة المعنى قراءة متسقة، تربط الدلالات في النص الواحد، من جهة، وتربطها بخارجها وبأوضاعها «الحوارية»، من جهة أخرى.

إن هذه التوجهات الجديدة تقودنا إلى تناول مسألة التناص تناولاً مريحاً أكثر مما كنا نظن؛ إذ إننا نتوصل، مع هذه التوجهات، إلى طرح مسألة التناص طرحاً مفيداً، يمكننا من الإجابة عن المشكلتين اللتين تواجهان أي تحليل تناصي، وهما: التناص بوصفه اتصالاً بخارجه، والتناص بوصفه اتصالاً ضمن النص الواحد. ولقد وجدنا الباحث راستييه يفرق بين «التناص الداخلي» intratexte ضمن النص الواحد، وبين التناص intertexte الاعتيادي، ويمكن تسميته بالخارجي، أي الذي يصل النص بنصوص أو مقتبسات من خارجه. ولقد توصل الباحث الفرنسي إلى تبين المشكلة التي أثرناها أعلاه، وهي الإجابة عن كون التناص سبيلاً مستقلاً أم مكملاً، أي منضوياً في غيره؛ إذ جعل الوظيفة التناصية الداخلية لازمة، بل منطلق التناص الخارجي. يقول راستييه:

> الوظيفة التناصية الداخلية هي التي تعين الوظيفة التناصية الخارجية. إن لهذا التعيين محملاً عاماً: تنتسب الوظيفة التناصية الداخلية إلى نصاب المعنى (أي إلى مجموع العلاقات الناظمة لمضامين نص ما)، وتنتسب الوظيفة الناشئة بين أنظمة علامات مختلفة إلى نصاب التعيين.

خالصاً إلى القول: «إلا أن المعنى هو الذي يحدد التعيين»[٢٦]. وهو ما يمكن تلخيصه وتبسيطه بالقول التالي: إن توصل الدارس إلى معالجة التناص الداخلي، أي دراسة العلاقات بين المضامين المختلفة في النص الواحد، يمكنه من دراسة اتصال هذا النص بالذات، أو تحدده، بأنظمة علامات أخرى، قد تكون نصوصاً بدورها أو غير ذلك من أنظمة العلامات. وهو ما يقوله راستييه في تعريف جلي:

> قد نتوصل إلى برهنة كون النص مجموعة متتابعة من الإحالات، أو تلصيقا من الشواهد، إلا أن ذلك لن يمكننا من فهم نصوصيته الخاصة، التي تجعله متمايزاً عن جدول من

الكلمـات والجمـل. باختـصـار، إن دراسـة النصوصية ـ أى ما ينشئ نصاً ما ـ هى القادرة وحدها على تأسيس دراسة التناص[٢٧].

التناص، إذن، مكمل للدراسة اللسانية، أو جزء داخل فيهـا، إذا جاز القول، وهو غير ممكن دون المرور بالدراسة اللسانية، على أن تؤدى معالجة التناص الواقع بين معطيات النص الواحد إلى ربطه بما يتحدد به من نصوص، «لازمة» أو «ضرورية» له، أو بما يطلبه منها فى صورة اختيارية أو «طوعية»، أو بغيرها من العلامات الأدبية والثقافية والإيديولوجية وغيرها مما يشكل الظروف الحوارية المعينة له. ولكن كيف لنا أن نعين التناص بوصفه سبيلاً إجرائياً بعد توضح صلته وتفرعه عن السبيل اللسانى نفسه؟

٢ ـ أ: المصادر التناصية

لكننا لا نقوى على مباشرة السبيل اللسانى قبل الوقوف على المصادر التى ينهل منها التناص، وعلى الميادين التى تجتمع فيها مواد المصادر هذه. ذلك أن التناص يستمد مواده من مصادر متباينة، منها ما يتشكل عفواً أو عمداً فى «الذاكرة» بفعل الدراسة والقراءة، أى فى المخزون الشخصى، الواعى واللاواعى؛ ومنها ما يتشكل بفعل معايشة «ظروف حوارية» معينة؛ ومنها ما يتشكل عند التنصيص نفسه ـ ويمكن تسميته: «التقميش» أيضاً ـ أى مما يطلبه الشاعر فى صورة قصدية واعية. ودراسة المصادر التناصية دراسة ذات طابع نظرى وترتيبى فى آن، ولا تخص الشعر وحده بالتالى، إلا أن لها فائدة بينة، وهى المساعدة على تعيين «مقاصد» التناص، على ما سنوضح فى فقرة لاحقة. وخلصنا إلى تعيين ثلاثة أنواع من المصادر التناصية:

ـ المصادر «الضرورية»، كما أسماها مفتاح، وهى «اللازمة عند سيجريه، وعند راستييه أيضاً الذى يقول: «يوجد فى كل فضاء (أو متحد) ثقافى انتظام متسق من العلاقات بين النصـوص»[٢٨]. وجرت تسميتها بـ «الضرورية» لأن التأثر فيها يكاد أن يكون طبيعياً وتلقائياً، مفروضاً ومختاراً فى آن، وهو ما نجده فى كتابات بعض الكتاب العرب فى صيغة «الذاكرة»، أى الموروث العام والشخصى، ويتخذ فى العديد من الأحوال سبلاً اختيارية ـ كجنوح الشاعر إلى التأثر الواعى بشئ من نتاج شاعر آخر ـ، أو وراثية ـ كتقيد الشاعر غير الواعى بالضرورة بحدود ثقافة وشعر توافرت له فى إعداده وتعليمه. هذا ما يمكن أن نتبينه فى «الوقفة الطللية»، وهى أقوى المصادر القديمة، من دون شك، التى تقيدت بها صناعة الشعر العربى قديما. وهذا ما يمكن أن نتحقق منه فى العديد من الدعاوى الحزبية التى تنشط فى كثير من الشعر العربى الحديث.

ـ المصادر «اللازمة»، وهى «الداخلية» فى كلام مفتاح، وتشير إلى التناص الواقع فى نتاج الشاعر نفسه. ومن المساعى النقدية التى عالجت هذه المسألة، وإن فى منظور غير تناصى، دراسة مالك المطلبى: (إنتاج ما أنتج: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، التى يتحقق فيها من أن قصيدتى السياب «غريب على الخليج» و «أنشودة المطر» تؤلفان «مقطعين فى قصيدة واحدة» فى الكل السيابى[٢٩]. وفى العديد من الكتب والدراسات العربية، الخاصة بالتجربة الشعرية أو بموضوعات الشعر عند هذا الشاعر أو ذاك، تناولات مناسبة تفيد مثل هذا المسعى وتمكننا من الوقوف على الأشكال الشعرية أو القضايا التى شغلت الشاعر فى غير قصيدة وديوان، حتى إنها تخترق نتاجه كله اختراقاً بيناً. كيف لا، وبعض الشعراء لا يتورعون عن كتابة «المناخ» الشعرى نفسه، أو تنويعات عليه من تجربة إلى أخرى.

ـ المصادر «الطوعية» فى حسابنا، وهى «الاختيارية» عند مفتاح، التى تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمداً فى نصوص مزامنة أو سابقة عليه، فى ثقافته أو خارجها، وهى «المطلوبة لذاتها». وهى مصادر أساسية فى الشعر العربى الحديث، بل نذهب إلى القول إننا لا نستطيع دراسة هذا الشعر من دون الوقوف عندها. وهى مصادر متعددة، تندرج فيها متون شعرية أجنبية وعربية فى آن. هذا يصح فى إقبال أعداد من الشعراء على محاكاة صنيع شعر سابقيهم أو التأثر بصنيعهم المزامن لتجربتهم، مثل تأثرات محمود درويش، فى بداياته، بشعر عبدالوهاب البياتى ونزار قبانى. وقد تكون المصادر الأجنبية فرنسية (لوتريامون، رامبو، سان ـ جون بيرس، إيف بونفوا...)، وإنجليزية (إليوت، ستويل...)، وأمريكية (والت

وايتمان...) وغيرها، عدا أن النص الواحد قد يشتمل على مواد من غير مصدر، وذلك فى صور ضمنية وحاذقة أكثر فأكثر، ما يجعلها صعبة الالتقاط أو خافية فى تضاعيف الكتابة الشعرية. وعلينا أن نشير فى هذا السياق إلى أن انصراف هذا الشاعر أو ذاك إلى هذا المصدر أو ذاك قد لا تتوافر له شروط الاستقبال الصحيحة، بدليل أن عدداً من الشعراء العرب الحديثين اتصلوا بعدد من المصادر فى صور ملتوية أو غير مباشرة: فإذا كان أنسى الحاج، أو شوقى أبوشقرا، يعرفان الفرنسية جيداً، أو جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ الإنجليزية، حينما اتصلوا بما طلبوه من مصادر، فإن الأمر كان خلاف ذلك مع أدونيس (الذى اتصل بالفرنسية اتصالاً ضعيفاً فى بداياته ما كان له أثره البين على ترجمته شعر سان ـ جون بيرس ووقوعه فى أخطاء ناجمة عن عدم معرفته بالحمولات التاريخية والسياسية وغيرها للألفاظ الفرنسية)، أو مع السياب الذى اتصل بشعر أراجون فى كتب إنجليزية، أو مع محمد الماغوط الذى عرف قصيدة النثر، منذ قصيدته «النبيذ المر»، فى العام ١٩٥٣ فى مجلة «الآداب»، من ترجمات عربية لها.

٢ـ ب: ميادين التناص

بدا لنا مفيداً، بعد الوقوف على مصادر التناص، دراسة الميادين التى تشتملها، ذلك أن التناص يقع فى مواد بعينها، على أنها تشتمل مستويات القصيدة كلها. فقد يعمل الشاعر على تقليد قصيدة ما، بحراً وقافية وموضوعاً على ما هو معروف فى الشعر العربى القديم، وقد يلجأ إلى «أخذ» صورة شعرية ما، أو معنى ما، إلى غير ذلك من المواد التى تقع فى هذا المستوى أو ذاك فى القصيدة. لهذا لا يسعنا الحديث عن «ميادين التناص» من دون الوقوف عند مستويى القصيدة، الإيقاعى ـ النحوى والدلالى، وهو ما بسطناه فى عنوانين: فى الأنماط والتراكيب والصياغات، وفى القضايا والموضوعات و«المناخات».

ولقد فضلنا استعمال هذه الألفاظ تحديداً، بدل ألفاظ أو مصطلحات أخرى معروفة فى السبيل اللسانى لدراسة النص الشعرى[٣٠]، جاعلين من ميادين التناص مواد متفرقة، ذلك أن استحضارها فى النصوص ليس نسقياً، ولا متسقاً فى غالب الأحيان، ما يدعونا إلى تبين أشد لطبيعة المواد. وهى تشتمل فى المستوى الإيقاعى ـ النحوى على مواد متعددة ميزنا فيها «النمط»، ويشير فى حسابنا إلى شكل ما ـ وربما مضمون ما ملاصق للشكل هذا ـ فى ترتيب القصيدة، مثل نمط «الهايكو» أو «القصيدة ـ اللقطة». وميزنا «التراكيب»، وتشير إلى أنواع معينة من الجمل، مثل الجمل «الحالية» التى تبدأ بالحال، أو الجمل الاسمية وغيرها. وميزنا «الصياغات»، وتشير إلى طريقة فى شد الألفاظ بعضها إلى بعض، مثل تقديم الصفة على الموصوف وغيرها[٣١]. كما ميزنا فى المستوى الدلالى «القضايا»، وتحدد قضية معينة، مثل الكثير من القصائد العربية الحديثة الموسومة بقضايا «الحرب الباردة»، أو بقضية القنبلة الذرية فى هيروشيما، كما فى قصيدة «هياى كونغاى كونغاى» لبدر شاكر السياب[٣٢]. وميزنا «الموضوعات»، مثل الغربة فى المقهى، والوحدة فى الشارع وبين الجموع وغيرها. وميزنا «المناخات»، وتعين فى حسابنا أجواء شعرية، مثل الأجواء التشردية و«الصعلكة» والتمزق وغيرها.

ولقد وجدنا، إلى ذلك، ضرورة للوقوف عند مستوى ثالث، هو مسألة «الجنس الأدبى»، بل أن نفتتح بها دراسة الميادين، بعد أن تحققنا من كون هذه المسألة تاريخية أساساً، أى تتصل بدخول «أجناس» ـ أو أشكال ـ أدبية من أدب ـ أوروبى، فى دراستنا ـ ما إلى الأدب العربى الحديث، إذ إننا لا نستوفى التناص حقه من دون تناول هذا المستوى التكوينى فى الشعر العربى الحديث.

٢ ـ ب ـ ١ : فى الجنس الأدبى

إن دراسة الأجناس والأشكال الأدبية لا تحظى بالعناية اللازمة التى تقتضيها مسألة إنشائها أو تأسسها أو انتقالها من فضاء ـ أو متحد ـ ثقافى إلى آخر، على الرغم من أن دراستها قد تكشف عن نواقص، بل عن أغلاط فاحشة يقوم عليها تاريخ هذه الأجناس والأشكال والأنماط: فجيرار جينيت توصل فى دراسة لافتة له[٣٣] عن الأجناس الأدبية الرائجة فى أوروبا، والعائدة إلى الإغريق، بل إلى أرسطو، فى حساب التاريخ الأدبى المتداول، وهى «الغنائية» و«الملحمية» و«الدرامية»، إلى برهنة أنها ترقى إلى القرن الثامن عشر ليس

إلا. فمـا يمكننا القـول عن الأجناس الشـعرية فى الكتـابة العربية؟

لا يسعنا فى نطاق هذه الدراسـة تناول مـسألة تأسس الأجناس أو الأشكال أو الأنماط فى الشـعـر العـربى، على الرغم من قيمتها التاريخية والنقدية[٣٤]، مكتـفين، فى هذه الدراسة، بدراستها فقط فى إطار التفاعل الثقافى منذ «عصر النهـضة»، وفق أشكال مـختلفـة من التناص، خصـوصـاً فى صيغه التشوفية. هذا يصح فى إقبال كتّاب على اعتماد فنون غير معروفة فى العربية، مثل الرواية والقصة والمسرحية وغيرها من أنماط شعرية بعينها، بعد خروج الشعر العربى من أنواعه وأغـراضـه التـقليـدية المعـروفـة. ويمكن الإشـارة إلى الأنواع المعتـمدة التالية: القـصيدة الحكمية على ألسنة الحيوانات، القصيدة التمثيلية، الملحمة، القصيدة ـ الحكاية، القصيدة الأسطورية، قصيدة النثر.

يمكننا أن نتـوقف أمام هذه الأجناس الشـعرية جنسـاً جنسـاً، مـلاحظين إقبـال أعداد من الشـعراء عليـهـا، فنرى انصراف أحـمد شوقى إلى القصائد الحكمية، و«جـماعة أبوللو» إلى الشعر الرمزى والقـصصى وكتابة «الأوبرتات»، وشفيق المعلوف إلى الملحمة، وإلياس أبى شبكة وسعيد عقل وخليل مطران وعلى محمود طه وغيرهم الكثير إلى المطولات الشعرية ذات الأساس الحكائى ـ الأسطورى[٣٥]. إلا أن هذه الأجناس تحديدا ما لبثت أن سقطت من الاستعمال تماماً، ما يشير إلى أن إقبال الشعراء عليها ما وازاه، على ما يبدو، إقبال واستحسان مماثلان. وهو ما يدعونا إلى التساؤل: ألا يعكس «التسـرع» فى التـخلى اللاحق، وإن فى صـورة مـعكوسـة، «التسرع» فى طلب اللحاق السابق؟

لكننا نستطيع، إذا شئنا، الوقوف طويلا أمام نجاح أكيد حققـه جنس شعرى آخر، «قـصيـدة النثر»، الذى بات له مريدوه أينمـا كـان فى عالم العربية. ويمكن القول إن النزاع المستمر حول «وجوده» فى الشعر العربى الحديث يبلّغ، وإن فى صورة غير وافية، عن عملية «دخوله» الناشئة. والعودة إلى بعض كـتـابات أدونيس الأولى، وإلى مـقـدمـة ديوان (لن) للشاعر اللبنانى أنسى الحاج (١٩٦٠)، تبين لنا كيف أن الشاعرين عادا إلى الكتاب عينه[٣٦]، للتعريف بهذا الجنس الشعرى الجديد فى حياة الشعر العربى، وشرح وسائله وتقنياته المخصوصة.

لا يسعنا فى هذه الدراسة التوسع فى مسألة الأجناس الشعرية الجديدة، لأنها تتطلب عرضاً وتعمقاً فى التناول، فيما يقصر غرضنا عن ذلك، مكتفين بتناول ميادين التناص فى صورة تلمسية أولى. لكننا سنسعى، طمعاً بتبين أوفى لما نريد أن نتناوله، إلى عرض مسألة وحسب تبين لنا جانباً من العملية التناصية فى شأن الجنس الشعرى، وهو جانب «وحدة القصيـدة». فالشاعر العربى الحديث لم يأخذ بأجناس شعرية مـا ألفـهـا فى الشـعـر فـقط، وإنما أخـذ أيضـا بطرق فى بناء القصيدة. وهو مما نتحقق منه، بداية، فى تجربة الشاعر خليل مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩)، الذى يعتبر فى حسابنا النقدى، وفى اعتراف غير ناقد وجماعة شعرية، مثل «جماعة أبوللو»، الشاعر الذى انتقل من «البيت المفرد» إلى «جملة القصيدة فى تركيبها وترتيبها». فهو يفيدنا فى «المجلة المصرية»[٣٧]، أنه اطلع فى «المجلة البيضاء» الفرنسية على قصائد ترتبط فيها الأبيات والمعانى «بعضها ببعض فى القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف». غير شاعر، مثل مطران، ولاسيما فى فترة ما بين الحربين، جعلوا من الاطلاع على الشعـر الأوروبى، أو من ترجمته، غرضاً مخصباً للشعر العربى نفسه. فأبو شادى جعل، على سبيل المثال، من ترجمة الشعر الأجنبى «تطعيماً» للأدب العـربى بآداب هذه الأمم[٣٨]، كـمـا يفـيـدنا إبراهيم ناجى، فى حديثه عن «جماعة أبوللو»، أن اتصالهم بالأدب العالمى، ومتابعتهم للتيارات الفكرية الجديدة، و«مطالعاتنا المتعددة»، جددت طريقة نظرهم إلى الشعر العربى[٣٩].

يتحدث مطران عن الشعر الفرنسى، ولكن هل تعود نظرية «الوحـدة العـضـوية» إلى المتن الفـرنسى أم إلى المتن الإنجليزى، مع الناقد كولريدج تحديداً؟ وإذا عاد هذا المفهوم لكولريدج فعلاً، واطلع عليه مطران فى نصوص فرنسية، فإلى أين نتجه فى عملية تتبع الوقائع التناصية، وكيف نعامل بالتالى هذه النصوص الفرنسية بالنسبة إلى النصوص الإنجليزية «الأصلية»، إذا جاز القول؟

إن تتبع هذه الوقائع التناصية ممكن ربما، إلا أن التحقق منها صعب من دون شك، وتحول دونه أمور واقعة في المواد نفسها (مدى حصولنا على مواد موثقة عن الفترة المدروسة وعن أسباب الاتصال فيها)، وفي المنهج كذلك، أي في الكيفية الإجرائية للتناص. نقع في كتابات ما بين الحربين - وقبلها أيضاً - على مواد عدة تفيدنا في عملية التتبع هذه، بخلاف ما هو عليه الحال في كتابات ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولاسيما مع انطلاقة «الشعر الحر». إلا أن قراءة بعض المجلات الأدبية، وبعض زواياها، مثل «قرأت العدد الماضي من (مجلة) الآداب» و «بريد الشعر» ومتابعات «خميس شعر» في مجلة «شعر» توفر لنا بعض المواد، بل المعلومات المنيرة لها. هذا ما يصيب إحدى قصائد أدونيس، «مرثية القرن الأول»، المنشورة في العدد الرابع عشر من مجلة «شعر»؛ إذ إن «بريد الشعر» في العدد اللاحق من المجلة يعرض مدونة مفيدة لدراستنا، تشتمل على ردود فعل شعراء ونقاد عرب معروفين على القصيدة المذكورة، وهي ردود تطاول في مضامينها معالم «التناص» البادية في القصيدة، ومنها اعتمادها نمطا بعينه من الشعر الفرنسي.

يقول السياب:

> كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر ... أين هذه القصيدة من «البعث والرماد» تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطور، والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها، أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم يتبق منها سوى مقطع واحد، لما أحسست بنقص فيها. ليس هنالك من نمو للمعنى وتطور له. مازلت، أيها الصديق، متأثراً بالشعر الفرنسي أكثر من تأثرك بالشعر الإنجليزي الحديث، هذا الشعر العظيم - شعر إليوت وستويل ودلن توماس وأودن وسواهم[٤٠].

يميز السياب بوضوح، وإن دون توسعة وتبيان، بين «تأثر» وآخر، بين الفرنسي والإنجليزي في بناء القصيدة، مشدداً على كون القصيدة ذات النهج الإنجليزي في البناء تميل إلى نمو الفكرة وتطويرها في صورة متمادية ومتراكمة أشبه ببناء معماري، فيما لا تتسم القصيدة ذات النهج الفرنسي بمثل هذا البناء التراكمي، أشبه بمقطع واحد دون نمو داخلي وتدريجي. كما يوضح لنا السياب أيضاً أن «التأثر» شأن طبيعي في حركتهم التجديدية بل شأن يتم التشوف إليه، أي إلى الشعر «العظيم»، كما يسميه. وما لا يوضحه السياب في رده - وإن هو متعارف عليه بين جماعة «شعر» - فهو التعويل الشديد على نمط إليوت، تحديدا في الجمع بين الماضي الأسطوري والحاضر، وهو ما يقوله، في ردة فعله، الناقد منير بشور: «الماضي مهما كان يبقى ردة إلى الوراء ... إن بعض شعوري هذا هو ردة فعل لاتجاهك الشعري في السنوات الأخيرة». وهو ما يثبته الناقد حليم بركات في الإشارة إلى عدد معين من القصائد التي انتهى أدونيس إلى كتابتها، وهي القصائد التالية كما يذكرها بركات: «وحده اليأس»، «البعث والرماد»، «سبعة أيام في حياة منبوذ» و «الفراغ» وغيرها. ويبلغ الأمر عند جبرا إبراهيم جبرا حدود النقد الملطف، إذ يشير إلى أن أدونيس «أثقلها (القصيدة) بالرموز أكثر مما يحق للأذن أن تحتمل ولكن لم لا ؟». أما الناقد أسعد رزوق فيلتفت إلى واقعة أخرى في التناص هذا، وهو تعويل أدونيس على قصيدة النثر (الفرنسية)، أي إلى هذا النوع من الشعر الذي «يختزن طاقات هائلة لو أتيح للشاعر أن يضمنه الكثير ويخلق منه الجديد».

إن ملاحظات النقاد والشعراء هذه تتطلب، على ما نلاحظ، جهداً أكيداً في فك معلناتها، فكيف بمضمراتها! كما تستدعي سبلا في البحث باتت تشترطها عمليات التناص الحاذقة والمتعددة، كما نتحقق من وجودها في الشعر الحديث أكثر منها في الشعر السابق عليه.

٢ - ب - ٢: في القضايا والموضوعات و«المناخات»:

نسوق مثالاً واحداً في دراستنا هذه، وهو الوقوف على واحدة من القضايا التي تشغل الحداثة الشعرية، بين ما انتهت إليه في فرنسا على سبيل المثال، وفي بلادنا، في الوقت عينه، وهي قضية «الحساسية الفردية» في النص الأدبي. فنحن لو راجعنا عدداً من الأدبيات عن الحداثة العربية لما وجدنا تنافراً

أو تغايراً بين ما هى عليه وما شرعت به الحداثة فى فرنسا مع بودلير ورامبو ومالارميه. كما لو أن السياب أو أدونيس وغيرهما نهلوا من الينبوع نفسه، أو اتخذوا الوجهة النصية ذاتها، فيما يبدو لنا أن الأمر يتطلب أكثر من وقفة نقدية فاحصة. فنحن نقع هنا أو هناك على دراسات جامعية أو نقدية تقيم التقارب والتشابه بين ما قاله بودلير فى تعيينات الحداثة وما قاله أدونيس، على سبيل المثال، ولكن دون أن تتحقق تماماً من حقيقة التقارب والتشابه. فيغفل الناقدون عن حقيقة التفاعل الثقافى التى تقع فى أساس هذا التقارب، وهى أن الشاعر العربى «أخذ» عن الشاعر الفرنسى بعض أفكاره، وهو أمر معروف فى صلات المبدعين والشعوب، على أنه مجال درس وتحقيق، لا إنكار وتمويه، كما هو عليه فى ثقافتنا. فكم من الدراسات لا يعبأ، أو لا يتحقق من الشروط التى تمت فيها «عمليات الدخول» هذه، كما لا يتوقف أمام الصياغات المختلفة التى انتهت إليها عمليات الأخذ فى السياقات المحلية. فلو أثرنا، كما سبق القول، مسألة «الحساسية الفردية» فى النص الأدبى، لوجدنا أنها أحد مجالات الالتباس والتمويه والبلبلة المميزة.

فنحن نعرف أن المنزع الرومانتيكى، قبل بودلير، عمل على إعلاء، بل على إيلاء «الحساسية الفردية» الشأن الأول فى النص الأدبى، ولاسيما الشعرى منه: القصيدة تعبير مخصوص، هو مجال تحقق واشتغال لتناول فردى للعالم، وهو ما جرى التعبير عنه فى صياغة أولى فى مفهوم «الرؤيا». فالشاعر لا يولى الجمال المتحقق فى الطبيعة، ولا يجعله، كما فى المثال الكلاسيكى، مرجعية الجمال، بل يتجه وجهة أخرى ترى التخييل، والتناول المبتكر، بل الحر والغريب أحياناً، ملكة أو قوة فى إنتاج الجميل الكلامى. وهو ما لا نلبث أن نراه متحققاً فى التصوير بعد الشعر؛ إذ يجتنب الفنان النموذج الطبيعى المقترح والصياغات المثالية للواقع، ساعياً وراء جمالية قوامها الصورة الإحساسية التى يثيرها الواقع والطبيعة فى نفس الشاعر.

لسنا فى مجال عرض، ولا نقاش، هذه الفكرة الميسرة عن «الحساسية الفردية» فى الحداثة الفرنسية؛ ما يعنينا قوله هو أن هذه الفكرة لن تنزل فى منازلها العربية، إذا جاز القول، ولن تحط بحمولاتها الفرنسية المذكورة، بل بغيرها. إن مسار هذه الفكرة أدى فى التجربة الشعرية الفرنسية، على ما أبانته غير دراسة، مثل كتاب جوليا كريستيفا المذكور أعلاه، أدى إلى جعل «الأنا ـ الذات ـ المتكلمة» فى النص الأدبى ـ لا «الشاعر»، كما يسارع البعض إلى القول ـ ذاتاً «منفصمة»، أو إلى جعل القصيدة مجالا تشتغل فيه نزوعات مختلفة ومتضاربة متعايشة فى آن، وتنقض بالتالى ما سبق أن قاله النقد التقليدى عن الشعر. فالتجارب الحداثية هذه أدت إلى تبديل نظرتنا التقليدية إلى الشعر التى كانت تجعله «إلهاماً» أو صنعة خارقة، لا يدركها ولا يكابدها إلا نخبة منتخبة من المتميزين الخارقين، والتى كانت تجعله أيضاً نتاجاً كثيفاً يعبر مثلما يصدر عن «ذات» متمحورة على نفسها، لها ما تقوله لغيرها، بوصفها مصدر قول مبرم. فغير شاعر مثل رامبو انتهى إلى القول مثله: «أنا (هو) آخر»، أى إلى التعبير عن الأحوال المتناقضة والمتغيرة لنفس إنسانية «متصدعة» ـ أو «فصامية»، كما يقال فى علم النفس ـ لا متماسكة بالتالى. هل نجد الحال عينها فى النصوص العربية؟

راجت طبعاً فى الأدبيات النقدية العربية، منذ منتصف الخمسينيات، أقوال وتأكيدات نقدية ذهبت إلى إعلاء قيمة «الرؤيا»، بل إلى جعلها الشبكة الدلالية والمفهومية التى يصدر عنها الشاعر. مثلما نتحقق أيضاً فى عدد من القصائد العربية الحديثة من وجود هذه «الحساسية الفردية»، التى قلبت معادلة العلاقة بين الشاعر والخارج: فما عاد الشاعر يتتبع المعانى فى الخارج، ولا «فى الشارع»، كما قال الجاحظ، وإنما جعل العالم مثل عالم صغير فى عالم كبير هو الشاعر. فكم من شاعر عربى حديث بات يعين الأشياء فى قصائده على أنها تصدر عنه، وأنه هو الذى يسميها، وهو ما يمكن أن نجمله ونرمز إليه فى أحد أبيات أدونيس، حيث يقول: «وطنى فىَّ لاجئ».

إن صدور هذه الحساسية الفردية فى النصوص الحديثة العربية أدى بطبيعة الحال إلى إنتاج شعر خرج عن أغراض الشعر المعروفة، وفتح بالتالى قنوات أوسع وأصرح بين الحياة والشعر، وهو ما افتقدناه طويلا فى تاريخ الشعر العربى. والشعر العربى الحديث يحمل فى العديد من قصائده تعبيرات معيشة

وأحوال مزاجية وتلاوين فردية ومدونات حميمية ـ أو «مهموسة»، مثلما قال مندور في الثلاثينيات ـ، وهو ما نلتمسه خصوصاً في الشعر الغنائي. إلا أن تحويل القصيدة إلى مدونة شخصية جعل منها تعبيراً عن رقة النفس الإنسانية وتصدعها في غالبها، كما كان لها أن تصير في فرنسا على سبيل المثال. فلقد أتى خروج الشاعر من الأغراض المعروفة ومن دوره التقليدي ـ الشاعر متكسباً أو في خدمة الجماعة ـ مثل «ثورة» فعلاً، لكن غرضها انتهى إلى أن يكون استلاماً للسلطة ـ الرمزية طبعاً ـ لا تغييراً لموضوعات التعبير ولكيفيته. فالشاعر الحديث قائل الحق، أو «متنبيه»، قبل أن يكون ذاتاً وموضوعاً عن هشاشة الشرط الإنساني وصعوبته. فهو شاعر يقول ما هو «حق»، في الوطن والسياسة والتاريخ والعالم، وما هو جدير بالتمثيل والتطلع إليه. هو شاعر موجه، مرشد، على أن تعبيراته أو إعلاناته في شعره طموح إلى أداء دور عام، إلى احتلال موقع، إلى مصادرة رمزية للتسمية والتعيين في المجتمع.

فنحن قلما نلتقي بشاعر عربي حديث في غرفته المغلقة، مثلما قال أحدهم ذات يوم، وهو «يتبصر في المخلوقات»، أو ينظر إلى مرآة، هي الورقة البيضاء، ذلك أننا نجد شاعرنا، حتى لو كان شاباً وشديد الحداثة ـ كما يدعي أو يتطلع هذا وذاك ـ واقفاً دوماً على منصة عالية، تصدر منها أقواله، وهي منصة القول الجمعي بالضرورة، وإن أتت في قوالب فردية. يقول الشاعر محمد الماغوط في قصيدة بعنوان «بعد تفكير طويل»:

قولوا لوطني الصغير، والجارح كالنمر
إنني أرفع سبابتي كتلميذ
طالباً الموت أو الرحيل
ولكن،
لي بذمته بضعة أناشيد عتيقة
من أيام الطفولة
وأريدها الآن[٤١].

وفي قصيدته هذه صورة عن هذه العلاقة التي تبدو فردية ـ وهي كذلك ـ وانفصالية أو معارضة ـ وهي كذلك ـ ولكن دون أن تنقطع أبداً عن القضايا الجمعية، وعن هذه العلاقة الآمرة للأشياء والمعاني، ولو أنها تقوم في هذه القصيدة على إعلان استنكاف عن ممارسة هذه الآمرة.

ما نريد قوله هو أن حداثتنا الشعرية، على الرغم من أخذها المتمادي والمستمر لموضوعات ومفاهيم وطرق أسلوبية في الصياغة والتركيب عن الحداثات المختلفة في العالم، فإن أخذها هذا، أو إنزالها هذه المواد والتأثرات يبقى موسوماً بتلاوين محلية لا تقربها تماماً من المثال الشعري الذي تتأثر به وتروج على أنها من معينه: فالحداثة الشعرية العربية لاتزال في العديد من تجاربها بعيدة كل البعد عن مقتضيات الحساسية الفردية في التعبير، وهي مقتضيات تصل بالشاعر إلى قول متردد، متعثر، متقلب بين أحواله، لا إلى قول مبرم، فاصل، ينتهي بأحدهم إلى وصف اسمه بأنه «لغم الحضارة»!

٢ ـ ب ـ ٣: في الأنماط والتراكيب والصياغات

يمكننا أن نتناول في هذا الميدان شؤوناً عديدة متصلة بشكل القصيدة ونمطها البنائي وطرقها الصياغية والتركيبية، بعد أن تحققنا من تأثر الشعر العربي الحديث بها، بمقادير مختلفة. ويمكننا ـ في هذا السياق ـ أن نشير إلى عدد من الأنماط الرائجة في التجارب الشعرية الجديدة، مثل: القصيدة ـ اللحظة، أو القصيدة ـ المفارقة، أو القصيدة القصصية، أو الدعابة السوداء، أو القصيدة اليومية، وهي مأخوذة في أصولها من تجارب شعرية أجنبية. وهذا ما نستطيع قوله حتى في مجالات تركيبية ضيقة مثل التأثرات القوية الناتجة عن التعرف على فنون التركيب في التجارب السوريالية[٤٢] وغيرها، من «الكتابة الآلية» إلى «الصدفة الموضوعية» وإنتاج الصور الغريبة والصادمة، إلى قلب علاقات الإسناد، أو تبديد صلة الشبه بين المشبه والمشبه به، أو تقديم الصفة على الموصوف به في علاقات التقديم والتأخير وغيرها الكثير مما نلقاه في تضاعيف الكتابة الشعرية العربية الحديثة، حتى إنها باتت «متبيئة» في صورة لافتة، ما يعيق عمليات تعرفها. وإذا كنا نشير، في هذه الأمثلة، إلى أطوار سابقة في «التناص»، بينة وجلية، فإننا نجد صعوبة راهنة في تتبع آثار شعراء متفرقين، مثل ريتسوس اليوناني[٤٣] ودي بوشيه الفرنسي ونيرودا التشيلي ولوركا الإسباني وشعر «الهايكو» الياباني وغيرهم.

٣ ـ التناص: السبيل الإجرائي

علينا أن نوضح، بداية، تعبيراً اعتمدناه دون أن نوضح المراد منه واستعماله، وهو «الوقائع التناصية»: يفيد هذا المصطلح في تحليلنا المواد اللغوية الظاهرة أو الموحى بها في النص، والتي تحيل إلى مواد أخرى، في نصوص أو معطيات حوارية خارجية. والفارق بين نوعي المواد، هو أن المواد الأولى هي منطلق الدراسة والتحليل، وتدرس على أساس لساني، أي وفق بنائها اللفظي، أما المواد الثانية فهي التي تحيل إليها الدراسة أو تستعيدها، وقد تدرس وفق أساس لساني فيما لو اتخذت عملية التناص شكلا اقتباسياً، أميناً أو محوراً، وقد تدرس كمادة «خام»، أي مادة مطروحة في معناها الأدنى والتقريبي، وتكون قابلة وفق هذه الصيغة إلى «قراءات» متعددة، منها القراءة التي انتهت إليها في النص المدروس.

٣ ـ أ: أشكال التناص

إلا أن تعيين هذه «الوقائع» لا يكفنا أبداً عناء البحث عن الصيغ والأحوال والعمليات، أي عن الأشكال التي تصيب التناص، ذلك أنها عديدة، لا تختصرها الأقوال البلاغية القديمة عن «التضمين» أو «الإحالات» في لغة النقد السارية. وبدا لنا أننا نحتاج إلى مفاهيم تقودنا في العملية هذه، وهي تدور، على ما تنبهنا في كتابات عدد من النقاد، حول مفهوم «الاحتياز»، كما تحققنا في كتابات كريستيفا وورولان بارت أيضاً، وإن في نطاق آخر.

يقول رولان بارت في معرض دراسته الشهيرة عن الأساطير: «إن الطابع الأساسي للمفهوم الأسطوري هو أنه قابل للاحتياز»[٤٤]. أي يدرس الجانب «التملكي» الذي تقوم عليه أي أسطورة في تنقلها بين الجماعات والشعوب، وهو تملك نتحقق منه في غير نطاق إنساني، مثل «الأدب الشفوي» (الحكايات الساحرة، الأمثال وغيرها)، ويمكن لنا أن نتحقق منه في التناص الأدبي أيضاً. ذلك أن التناص، في جميع أحواله، احتياز لنصوص ـ أو لأجزاء من نصوص ـ بفعل الإيراد نفسه، أي استحضار المواد السابقة في النص الذي يتم إعداده، وأياً كان شكل الإيراد هذا (إيراد تام أو مجزوء، أمين أو محور). هكذا تحدث النقد البلاغي العربي القديم عن «التضمين» أو عن «النقائض» أو عن «المعارضات» وغيرها. إلا أن المفاهيم البلاغية لا تكفي لمعاينة أحوال التفاعل بين النصوص، ولاسيما الحديثة منها. وهو ما تحقق في دراسات لسانية نظرت إلى القول اللساني على أنه «فعل حواري»، مثل باختين، بل يؤدي أيضاً إلى «فعل ما»، مثلما يقول اللساني أوستن Austin في حديثه عن الأقوال اللسانية المؤدية إلى أفعال ما، مثل أفعال «أعد بـ ...»، أو «أقر بـ ...»، أو «آمر بـ ...» وغيرها. فهي أقوال تستدعي من المتلقي، أو تفرض عليه شروطاً، ما يجعل القول اللساني فعلاً ما، دون النظر إلى محتواه وحسب وإنما إلى بنيته التي تستدعي علاقة ما. فطرح السؤال يتطلب من المتلقي جواباً ما أو امتناعاً عنه، وهو ما تسميه كريستيفا بـ «اقتصاد الحوار». وبنية الاستعمال اللساني هي التي توفر اقتصاد الحوار هذا، وتتضمن وظيفتين أساسيتين: «الوظيفة القضائية»، والتي تجملها كريستيفا في جملة نموذجية هي التالية: «أفرض شروطا وعالما للخطاب»، و«الوظيفة التملكية»، والتي تمثل عليها بهذه الجملة: «أقر بما تقوله أو أرفضه، لكنني أمتلكه ويستحوذ علي في آن»[٤٥]. أي أن كريستيفا، في دراستها لنصوص النصف الثاني من القرن التاسع عشر الفرنسي (لوتريامون مالارميه...)، تنظر إلى النص «الحديث» على أنه نص يسعى إلى «تملك» الوظيفة «القضائية» المفروضة عليه وإلى تحويلها.

المسألة «حيازة» إذن، على أن لها «آليات» مختلفة، كما يقول مفتاح. جرى الكلام كثيراً عن «التمطيط» (أي الانطلاق من معنى ما، أو من عبارة، والنسج على منوالها، أو تفريعها أو تطويلها)؛ أو «التركيز» و «الاختصار» (أي الانطلاق من مواد ما والتخفف من حمولاتها، وضغطها وتكثيفها) وغيرها من العمليات التي تصيب عمليات التنصيص، أي «التنصص». والأشكال هذه مختلفة، قد تقوم على استعادة وحسب، لجملة أو لعبارة دون تبديل، في مسعى اقتباسي، تضميني بين، وهو ما نتحقق منه في عدد من أشعار أدونيس: يقول النفري في «موقف نور»:

أوقفني في نور وقال لي:

يا نور انقبض وانبسط وانطو وانتشر فانقبض وانبسط وانتشر وخفي وظهر[٤٦].

ويقول أدونيس في «تحولات العاشق»:

وقلت

أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واختف

فانقبض وانبسط وظهر واختفى[٤٧].

يورد أدونيس نص النفرى ناقلاً له، محولاً ركيزة المعنى من «النور» إلى «الجسد»، ومحولاً القائل من الله إلى أنا العاشق المتكلمة. نكتفي بهذه الإشارة، ذلك أن عدداً من الدارسين العرب توقف عند عمليات «التملك» التي تصيب كتابات المتصوفة في شعر أدونيس، والتي تبلغ في حساب أحد النقاد حدود «انتحالها»[٤٨].

إلا أن هناك شعراء ينحون وجهة مختلفة في التنصيص، وتقوم على «اختطاف» الجمل وتحويرها، بل على قلب معانيها قلباً يبدلها في صورة نقضية لها. ففي شعر أنسي الحاج نتحقق من وجود مصدر لغوي، هو النسق الديني المسيحي، وهي لغة التوراة والأناجيل والقداس والصلوات الكنسية وغيرها، ويمارس عليها الحاج فعلاً نقضياً، يشبه عمليات تحويل اللغة عن جريانها واستعمالاتها المعهودة. وهي العمليات المعروفة خصوصاً عند الشاعر لوترியامون تحت اسم détournement وعند السورياليين لاحقاً: يستعير الحاج جملاً دينية معروفة ثم يقلبها تماماً عن أغراضها، قلباً يذكر بأصولها ولكن في صور عابثة وطريفة نقدية ولاهية: فالجملة الشهيرة في ترتيلة عيد الميلاد: «المجد لله في العلى وعلى الدنيا السلام...» تتحول في شعره إلى العبارة التالية: «فعلى القبر السلام وفي القهر المسرة»[٤٩]. كما يستعيدها في صورة أخرى، هي التالية:

وتجيء العصور

ومجد العصور

وفي الناس الرعشة[٥٠].

ويحول قصة السيد المسيح وتلميذه بطرس (الذي ينكر المسيح ثلاث مرات قبل صياح الديك) قلباً ساخراً في هذه الجملة: «يسوع، ديكك لا يصيح»[٥١]؛ وهو ما يصيب اليعازر أيضاً. ولا يتورع في مواضع أخرى في شعره عن استعادة العبارة التي طالما رددها المسيح على رسله، وهي التالية: «الحق الحق أقول لكم...»، لأداء حالات غير دينية أبداً.

يبدل أنسي الحاج العبارات والصيغ الدينية ويقلبها، وهو ما يوضحه صراحة في أحد الأبيات: «احتجزها وارو لها «حينما يسوع قال»، أجل لا تسل كم أروّع كم أبدل! «أحبوا بعضكم»، على كفك تحت إبطك تذكر، «بعضا...»، أي أنا!»[٥٢]. الشاعر «يروع» العبارات، و«يبدلها»، وفي ذلك ما يجلب له «لذة نصية»، إذا جاز القول. وهذه الظواهر وغيرها قد تنتج عن سليقة، أي غير واعية، أو عن تدبير محكم ومطلوب، وهو ما يتضح بجلاء في التركيب وفنونه في لغة أنسي الحاج الشعرية.

٣ ـ ب : مقاصد التناص

لسنا في مجال دراسة الجانب «المقصدي» في إنتاج النصوص الشعرية، وهو جانب نتحقق فيه من أن النص يصدر عن «قائل»، ويتوجه إلى «قارئ»، على أن في محمولات النص ما يشير، ضمن «الظروف الحوارية» المعينة للنص وأطراف الحوار، ما يشير إلى «مقاصد» مستهدفة أو مرجوة أو متحققة دون أن تكون مطلوبة. ذلك أن القارئ، أو «المتلقي»، قد لا يتلقى ما استهدفه أو طلبه الشاعر بل غيره، كما أن الشاعر قد يضمن نصه ما لم يكن يتحكم به أو يطلبه أو يقصده في تضاعيف العملية الشعرية في جانبها اللاواعي، عدا أن عمليات التنصيص قد تؤدي، على ما نعرفه في تجارب الشعر الحديث خصوصاً، إلى تلاقيات وتدبيرات ومعان غير مطلوبة، بل أنتجتها «الممارسة النصية» نفسها (أو «الممارسة المنتجة لمعنى ما»، كما تحددها كريستيفا ـ pra-tique signifiante ـ). ولذلك سنتوقف في هذه الدراسة عند جانب وحسب من جوانب المقصدية هذه، وهو دراسة مقصدية النص من جهة الشاعر ـ مسقطين جهة المتلقي في التلقي ـ أي ما يقصده، وفي صورة واعية، بل عمدية إذا

جاز القول، وهو ما يتمثل فى العلاقات التى ينشئها الشاعر مع المصادر «الطوعية»، كما أسميناها.

فهناك توجهات ومقاصد معينة يطلبها الشاعر حين يقتدى أو يتمثل أو يقلد أو يضمن نصوصه مواد بعينها من تجربة هذا الشاعر - أو عدة شعراء فى آن - أو ذاك. ولا يكفى، فى هذه الحال، الوقوف عند الجانب «الأخلاقى» من هذه المسألة: هل «سرق» الشاعر أم «انتحل» أم تأثر فى صورة غير واعية؟ هل أغفل ذكر مصادره عمداً أم سهواً ؟ وهل كان «أميناً» أم «محوراً» فى عمليات أخذه؟

علينا أن ننتقل، على ما أعتقد، من هذا المنظور[٥٣] الأخلاقى الذى يعود فى أصوله العربية، على الأقل، إلى منطق «التفاضل» - أو «الموازنة» - بين الشعراء، الذى يشير، فى واقع التبادلات التى تحدد النص فى الظروف الحوارية المحيطة به، إلى دورة التنافس التى حصرت نطاقها فى الأبيات المفردة. وعلينا كذلك أن ننقد الأصول الأخرى لهذا المنظور، وتعود إلى التركة الرومانتيكية التى نظرت إلى النص على أنه ابتداع وخلق لا يشوبهما أى «تلوث». ذلك أن المنظور التناصى بات يرينا النص فى كيفية تناسب أكثر طبيعته، وهو أنه داخل حكماً فى علاقات - مع نصوص أخرى - تنتجه وتحدد مقاصده: فلا يوجد نص مولود نفسه، وإنما هو حصيلة غيره وإضافة عليه كذلك. فكيف لنا، والحالة هذه، أن ننظر إلى المقاصد المطلوبة فى الشعر العربى الحديث؟

يمكننا القول إن الشعر العربى دخل، ابتداء من «عصر النهضة»، أو طلب ثنائية ما كانت معروفة فى المصادر الطوعية المحسوبة فى التناص، وهى المصادر الأوروبية، بل يمكننا القول إن الشعراء جعلوا، منذ ذلك الوقت، من هذه المصادر أكثر من مواد يأخذون منها ويحيلون إليها: جعلوها مثالاً للشعر ومآلاً له. وهو ما نتحقق منه فى مساعى نقولا فياضَ وشبلى الملاط فى كتابة القصيدة القصصية، وفى مسعى نجيب الحداد إلى إدخال الشعر التمثيلى، موضوعاً ومترجماً إلى العربية، وفى مساعى العديدين غيرهم ممن لم يتوقفوا حتى أيامنا هذه عن تتبع الصنيع الشعرى الجديد - وربما القديم، ولكن غير المعروف فى العربية - لا فى أوروبا وحدها وإنما فى أمريكا الشمالية والجنوبية وفى اليابان وغيرها أيضاً، وتقليده أو التأثر به.

وهذه استهدافات يقصدها الشاعر، وتقع فى باب التشوف، وربما التماهى أحياناً، مع صنيع شعرى - أو مع ثقافة - معين على أنه الأكثر تجدداً وحداثة، ما يدعونا إلى النظر إلى المقاصد هذه لا من وجهة تناصية وحسب، وإنما من وجهة أناسية أيضاً: تعويل النص الحديث على علاقة «إطلاعية»، لا عيشية، فى تجديد الأشكال والمعانى، ما يمكن نسبته إلى ثقافة «استعمالية» - حتى لا نقول: استهلاكية - لا إنتاجية، وهو يشير فى ذلك، لا إلى هشاشة التأصل الحداثى فى النخب الثقافية وحسب، وإنما أيضاً إلى دونية موقع الثقافة عموماً فى تبادلات المجتمع نفسه.

ذلك أننا لو ننظر، على سبيل المثال، إلى ما قام به شاعر، مثل لوتريامون، فى باب التناص، فى تحويل المقاصد الطوعية عن مدلولاتها واستعمالاتها التى عاد إليها، لبان لنا، أن التجديد يقوم على تعالق مع نصوص سابقة ومزامنة للحظة الكتابة، ولكن على أساس أن النص «ممارسة منتجة لمعنى ما» - دون أن يعنى المعنى رسالة مدبرة أو مطلوبة - فلا تكتفى بنقله، أو بتضمينه، أو بمحاكاته، أو باستيحائه، وإنما تعمل على قلبه، وعلى جعله محل نزاع فى خطاب المتكلم نفسه. وهو ما أبانته كريستيفا فى كتابها المذكور أعلاه، إذ أشارت إلى أن «التملك يتحقق دوماً [عند لوتريامون] من باب النفى»، على أنه نفى لسانى وغير لسانى كذلك؛ أى ينفى الشاعر المواد التى يعود إليها فى مبناها اللفظى فلا يوردها كما كانت، وفى مبناها غير اللسانى، أى حمولاتها الاعتقادية وغيرها التى تصلها بـ «الظروف الحوارية». تفيض كريستيفا فى شرح الأحوال المختلفة للنفى هذا، إلا أن ما يعنينا من هذه الأحوال كلها، هو تحققنا من كونها عمليات «إنتاجية»، وتصدر بالتالى عن «أنا» - أو «ذات» - مندرجة فى صورة عيشية وفكرية فى آن فى ما تكابده وتعانى منه وتسعى إلى التعبير عنه. وتتحقق فى الأحوال التناصية هذه عمليات «انزلاق» - حسبما تسميها الناقدة - تشير إلى «التخلى عن موقع التحكم بالنص بوصفه فعلاً تخاطبياً»[٥٤]، ما يعنى أن النص لا يشتمل على خطبة

مركزة، بل على تعبير مأزوم، لا متسق ولا مبرم كما هو عليه الحال فى حداثتنا الشعرية التى تجمع غالباً بين مقاصد الحق الإيديولوجي وتركة «الفحولة».

٤ ـ التناص ذو الأساس الأناسى

أبنّا أعلاه أن كل نص، لاسيما العربى الحديث منه، واقع فى علاقات تناصية بالضرورة، وأن على الدراسة اللسانية، بالتالى، أن تخص التناص بجانب مناسب له فى كل مستوى من مستويات قراءتها. وهو ما دعانا إلى نقد نظريتى «المقارنة» و «المقابلة» التقليديتين، وإلى السعى إلى قراءة، «تناصية»، هى أكثر واقعية فى تعرفها أحوال التنصيص التى تسم فى صور متزايدة النص الحديث، العربى وغيره. إلا أن هذا السعى لا يجنب القراءة اللسانية نفسها النقد، أو مراجعة حدود عملها، ذلك أن التناص لا يحصر القراءة اللسانية فى حدود النص، «فى ذاته» كما قلنا، أو فى عناصره المعدودة والمحسوبة فى بنية مغلقة، وإنما يفتحها على التاريخ الأدبى، ومنه على تاريخ التبادلات فى مجتمع ما، أى على «ظروفه الحوارية»، أى النص فى منظور أناسى (أنثروبولوجى).

إلا أننا ننتبه، من جهة ثانية، إلى أن «التناص» قابل لأداء دور أوسع إذا جاز القول، لا فى التحليل اللسانى للنصوص الشعرية وحسب، بل لسائر أصناف النصوص، من السردية حتى الفكرية المحضة، وما يقوله بنيس عن «موسوعية» العناصر النصية فى الشعر العربى الحديث يصح فى غير باب كتابى عربى، ومنذ «عصر النهضة» تحديداً. وكنا قد تنبهنا أعلاه، عند مناقشة تعريفات «التناص»، إلى أن بعض الدارسين يميلون إلى النظر إلى التناص على أساس «إدراكى»، وإلى ربطه بأنظمة سيميولوجية أخرى واقعة فى المجتمع، ما يعنى أن النص متعالق مع غيره، وينسج تعييناته فى سبل حوارية متعددة، منها مع نصوص سابقة أو مزامنة له، ومنها مع «مناخات» وجدالات وإلحاحات واقعة فى تبادلات المجتمع.

التناص واقع فى غير مجال من مجالات التبادل، ويستدعى طرقاً فى المعالجة تتعدى النص الشعرى. هكذا بدا لنا مفيداً الجنوح بهذا المفهوم، أى التناص، صوب مجالات عمل جديدة، لا تقصره، كما بدا ذلك فى دراسات الفرنسيين والإيطاليين، على الوقائع النصية ضمن اللغة، نفسها، بل إلى غيرها من اللغات، وإلى غير لغة ـ إذا ما تطلب الأمر فى النصوص نفسها ـ فى النص الواحد أحياناً. والجنوح به أيضاً إلى مساع لا تطاول النصوص الشعرية وحسب، بل غيرها أيضاً من النصوص، أى كل مدونة يقوم بناؤها على علاقات تصلها بغيرها. نشدد على ضرورة «توسعة» حمولات وتعيينات هذا المصطلح، لأننا نرى فى الكتابة الحديثة حقلاً خصباً نتحقق فيه من حضور «التناص» بوصفه «فاعلاً نصياً» ـ حسب تعبير كريستيفا ـ فى عدد كبير منها. وهذا ما نتحقق منه فى صورة مزيدة فى عالم بات شديد التفاعل و... «التناص» بين أطرافه ونصوصه المتباعدة، حتى إننا نستطيع القول إننا ننتقل من المجال الكتابى «المنغلق» إلى المجال الكتابى «المتفاعل».

وحاجاتنا العربية واسعة فى هذا المجال؛ لأن «التناص» قابل لأن يكون السبيل الأنسب فى تناول أصناف الكتابة العربية، لا القديمة وحسب، بل الحديثة خصوصاً، منذ «عصر النهضة» تحديداً، ذلك أنه «عهد مثاقفة» فى المقام الأول، أى عهد الدخول فى علاقات تناصية، لازمة ومطلوبة فى آن. وهذا ما يدعونا إلى طرح السؤال: ألا يمكننا أن نرى استعمالا جديداً للسبيل «التناصى»، وفى مجال الأنثروبولوجيا الثقافية تحديداً، أى سبيل دراسة وقوع الجماعات البشرية، والثقافات عموماً، والأنماط السلوكية، والقيم والتصورات، فى علاقات «تناصية»، هى الأخرى، بعضها طبيعى أو «واجب»، وبعضها الآخر مفروض وربما «قهرى»؟ وكيف لنا أن نفهم العمليات «النهضوية»، التى أدت إلى اتصالنا وتعرفنا، وإلى «تملكنا»، فى كيفيات مختلفة من «التبيئة»، لمصادر ومنتجات وأجناس عديدة، من المطبعة والمسرح والجريدة حتى فكرة الديمقراطية الأوروبية والرواية وقصيدة النثر، إلا بوصفها علاقات «تناص» مميزة؟!

والتوسعة التى تطاول هذا المفهوم لا تقصره ـ وحسب ـ على فهم عمليات «التملك»، وإنما تمكننا أيضاً من فهم الحوازع والمسالك التى تطلب «التناص»، على أنها

نوازع تشوفية، طالبة الثقافة ـ والقيمة ـ في نص واقع خارج لغتها وثقافتها: التناص، إذن، سبيلاً إلى دراسة ثقافتنا في سياق أوسع، يدرجها، من جهة، في إطار العملية «النهضوية» المستمرة، على أنها فعل «مثاقفة» متماد، كما يتم فيها، من جهة ثانية، تناول النصوص ـ على أنواعها ـ انطلاقاً مما تقوم عليه من تحويرات وتملكات و«تبيئة». ومعها تثير الأسئلة التالية: هل يعني هذا أن مؤدى هذا السبيل يجعلنا نتناول حاصل «الحداثة»، في نهاية المطاف، لا على أنه فعل تأثر وتأثير وحسب (وهو ما يحصل في العلاقات «الطبيعية»، إذا جاز القول، بين الثقافات كما بين المؤلفين)، بل على أنه، أي هذا الاتصال في صيغته التشوفية في هذه الحالة، ناتج عن علاقة «تناصية»، كان للثقافة الأوروبية ـ مع الأمريكية حالياً ـ أن تؤدي الدور الأول والأصل والمبتكر، أي دور «الفاعل النصي» في النص المحلي؟ وهل يعني هذا أن مؤدى هذا السبيل التناصي يجعلنا نتبين الحالة التاريخية والنصية، التي تأسست في عهد المثاقفة ووفق شروطها، على أنها أدت إلى تغيير وضعية النص العربي في علاقته الواجبة اللازمة بتناصه الداخلي، وجعلته ينتظم بالتالي وفق مقتضيات علاقة «غيرية» باتت فيها للعناصر «الاختيارية» و«الاستنسابية» ـ أي «الخارجية»، باختصار وتسرع ـ أن تؤدي دور المثال وتحدد مقاييس الاحتكام وتعين المآل؟

نعلق الإجابة في هذه الدراسة عن هذه الأسئلة وغيرها، مكتفين بالقول إن هناك مساراً للمثاقفة، لا يمكننا أن نجمله كله في معنى واحد وتعسفي بالتالي لحركته وأحواله، أي المعنى الواحد والمتشابه. فما كان يصح في شوقي لا يصح في أدونيس، أي أن فعلهما يقوم وفق «علاقات تناصية» مختلفة ومتفاوتة. وما يصح في استيراد «التوموبيل» ـ كما جرت تسمية «السيارة» للمرة الأولى في العربية ـ لا يصح في تعلم عادات الذهاب إلى الأمكنة الثقافية «العامة» ـ المسرح، المكتبة العامة ...ـ على أنها علاقات «تمدين»، منذ «عصر النهضة»، ولا في «تقبل» قصيدة النثر والطلب عليها في الكتابة العربية. إن هذه الأمثلة كلها تنتسب إلى أطوار في المثاقفة، بوصفها عهداً لتعرف الغير، للأخذ منه، ولاعتماد و«تبيئة» ما يقترحه في مثاله الثقافي والتمديني والتحديثي، سواء في المنتجات أو في العادات والسلوكات أو في القيم والتمثلات والتصورات.

هذا يدعونا، إذن، إلى دراسة ميادين «التناص» ومقاصده وأشكاله المختلفة، كما يدعونا إلى التنبه إلى أن التناص يمر في أطوار، هو الآخر: فما كان جلياً في علاقات التناص، أي في علاقات التأثر النافرة، يصبح، لاسيما في أيامنا هذه، أشد خفاء وتعقيداً ومعاينة بالتالي، خاصة أن الكاتب الحديث يعدد، في أعمال بعضهم، مصادر التناص في العمل الواحد، من جهة، عدا أنه يتخفف من سبيل المحاكاة أو يحسن، في حال لجوئه إليها، إلى عمليات «تملك» حاذقة.

الهوامش:

١ ـ عدنا إلى الطبعة الثانية التي صدرت عن «المؤسسة العربية للدراسات والنشر» في بيروت في العام ١٩٩٦، وإليها نحيل الصفحات اللاحقة.

٢ ـ م. ن. ص ٧.

٣ ـ م. ن.، ص ١٠.

٤ ـ م. ن، ص ١٢.

٥ ـ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer : **Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage**, Paris: Seuil, 1995.

٦ ـ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Paris: Seuil, 1972.

٧ ـ **op. cit.**, p. 446.

٨ ـ **Dictionnaire de linguistique** : Paris: Larousse, 1973.

٩ ـ Julia Kristeva : **La révolution du langage poétique**, Paris: Seuil, 1974.

١٠ ـ الذى يورد آراءه الباحث الفرنسى فرنسوا راستييه، فى كتابه: François Rastier : **Sens et textualité**, Paris: Hachette, 1989.

١١ ـ **op. cit.**, p. 29.

١٢ ـ Gérard Genette : **Palimpestes**, Paris: Seuil, 1982.

١٣ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 29.

١٤ ـ M. Arrivé : **Langages**, 31, p. 61.

١٥ ـ الآمـدى: **الموازنة** ، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، دار الباز للطباعة والنشر، د. ت؟، ص ص ١٠ ـ ١٢.

١٦ ـ ونرى عينات كثيرة منها فى كتاب العمدة لابن رشيق (**العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيى الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢)، ويقول فى «باب السرقات وما شاكلها»: «وهذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل» (ص٢/ ٢٨٠)، ناقلاً عن غيره بعض أصنافها وتعريفاتها، مثل: السرق والغصب والإغارة والاختلاس والاصطراف والاختلاب والاستلحاق والانتحال والاسترداف والاهتدام والنسخ والنظر والملاحظة والموازدة وغيرها الكثير (ص ص ٢/ ٢٨٠ ـ ٢٩٤).

١٧ ـ إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبى عند العرب**، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٦، ص ١٦٢.

١٨ ـ يمكننا أن نسرد عدداً من الكتب والدراسات العربية، التى صدرت منذ ذلك الوقت، والتى تخصصت بدراسة أوجه المقارنة بين نصوص عربية ونصوص أوروبية: محمد شاهين فى **أثر إليوت فى شعر السياب وعبدالصبور**، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١)؛ ومحمد عبدالحى فى: **الأسطورة الإغريقية فى الشعر العربى المعاصر** (القاهرة، ١٩٧٨)، وفى أنشودة المطر: إليوت وشيلى والتراث العربى. (مجلة **المعرفة**، أكتوبر، ١٩٧٨)؛ وسعيد علوش فى الترجمات العربية بين المثاقفة والمقارنة» (مجلة **الثقافة الأجنبية**، العدد ٥ و ٦، سنة رابعة، بغداد، ١٩٨٤)؛ وأحمد عبدالعزيز: «أثر لوركا فى الأدب العربى المعاصر» وعبدالحميد إبراهيم: «جريمة قتل ... بين إليوت وعبدالصبور» فى مجلة **فصول**، عدد ٢، وغيرها.

كما يمكننا ذكر محاور خاصة بالنقد المقارن فى عدد من المجلات العربية: مجلة **عالم الفكر**، أكتوبر ـ نوفمبر، الكويت، ١٩٨٠؛ مجلة **فصول** المصرية، الجزء الأول، العدد الثالث، أبريل ـ مايو يونيو، ١٩٨٣، والجزء الثانى، العدد الرابع، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر، ١٩٨٣؛ ومجلة **الموقف الأدبى**، السورية، العدد ١٨٦، تشرين الأول ١٩٨٦ وغيرها. كما نذكر أيضاً **أعمال الملتقى الدولى حول الأدب المقارن عند العرب**، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، جوان (حزيران)، ١٩٨٥، وغيرها.

١٩ ـ محمد بنيس فى كتابه: **ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، مقاربة تكوينية**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، و**الشعر العربى الحديث، بنياته وإبدالاتها ـ ٣: الشعر المعاصر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠؛ ومحمد مفتاح فى كتابه **تحليل الخطاب الشعرى: استراتيجية التناص**، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

٢٠ ـ محمد بنيس **الشعر العربى الحديث... ـ ٣** ...، ص ١٨١.

٢١ ـ م. ن، ص ١٨٨.

٢٢ ـ محمد مفتاح: م. ن، ص ١٣١.

٢٣ ـ Kamal Kheir Beik : **Le mouvement moderniste dans la poésie arabe contemporaine**, Publications orientalistes de France, 1978, pp 138 - 141.

هذا ما سعى إلى تبيانه، ضمن مسعى آخر، الشاعر سامى مهدى، إذ عرض تعريفات نقدية لعدد من السرياليين الفرنسيين، وأخرى لأدونيس، فى المسائل التالية: الرفض، الهدم، البحث عن واقع أسمى (فوق الواقع)، رفض العقلانية والمنطقية، اللحظة السريالية، الشعر والسحر، الشعر والجنون، الشعر والاكتشاف، الشعر واستقصاء المجهول، رؤية جديدة للأشياء، الصيغ الجديدة، براءة الكلمة، الشعر والتزمين، وخلص منها إلى القول: «فى ضوء ما تقدم من نصوص يتضح لنا أن أدونيس كان عيالاً فى مفاهيمه على التراث السوريالى... وما نجده فى تنظيرات أدونيس من المفاهيم السوريالية يمكن أن نعثر له على مطابقات فى شعره. وقد لا يتسع المجال هنا لاستقصاء هذه المطابقات، ولكن العارفين بشعر أدونيس لا يفوتهم أن يلاحظوا أن الرفض، والتمرد، والهدم والانقطاع، والتجاوز، والمغامرة، والرؤيا، الحلم، والنبوءة، والجنون، والمجهول، والمطلق، والبحث، والكشف، والفتح، والتحول، والإشراق، وغير ذلك من مفردات القاموس السوريالى، هى، فى الوقت ذاته، محور قاموسه الشعرى»: سامى مهدى: **أفق الحداثة وحداثة النمط: دراسة فى حداثة مجلة «شعر» بيئة ومشروعاً ونموذجاً**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ١٧٠ ـ ١٧١.

٢٤ ـ رائد هذا المسعى هو الباحث الروسى ميخائيل باختين الذى نظر إلى النص الأدبى وفق «المبدأ الحوارى» الذى يؤسسه، على أساس أن النص مسعى حوارى مع ما يحيط به.

٢٥ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 16.

٢٦ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 30.

٢٧ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 31.

٢٨ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 31.

٢٩ ـ مالك المطلبى فى كتاب: **الشعر العربى عند نهايات القرن العشرين**، المحور الرابع فى جلسات الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعرى التاسع: **اتجاهات نقد الشعر العربى المعاصر**، إعداد: عائد خصباك، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩، ص ص ٢٩٧ ـ ٣٤١، والشاهد ص ٣٢٥.

٣٠ ـ وهى مبوبة وممنهجة فى كتاب أ. ج. جريماس

A. J. Greimas : **Essais de sémiotique poétique—col.-**, Paris: Larousse, 1972, p. 11-12.

واعتمدناها فى كتابنا **الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصى**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

وقعنا، بعد كتابة هذه الدراسة، على فصل لافت لمحمد مندور، فى كتابه **النقد المنهجى عند العرب** (مكتبة نهضة مصر، الفجالة ـ مصر، د. ت.)، يدرس فيه «السرقات» ص ص ٣٥٢ ـ ٣٦٩)، ويخلص فيه، بعد عرض آراء القدماء فى

المسألة، إلى ضرورة التمييز بين أصنافها: **الاستيحاء**، وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمعان جديدة مما قرأ؛ **واستعارة الهياكل**، وهي أن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصته عن مواد سابقة «وينفث الحياة في هذا الهيكل»؛ و«التأثر»، وهو أن يأخذ الشاعر أو الكاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب تلمذاً أو دون وعي؛ و«السرقات»، وهي «لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها»، ولا يلبث أن يضيف: «وهذا (أي السرقات) قليل الحدوث في العصر الحديث وبخاصة في البلاد المستنيرة» (ص ٣٥٤).

٣١ ـ استبعدنا من المستويات، والمواد هذه، الشأن الصوتي ـ الإيقاعي الصرف، بعد أن تحققنا من كون المستوى هذا ما حظي في عمليات التفاعل الثقافي ضمن مجال الشعر العربي الحديث بأعمال تأثر بينة، فيما خلا قصيدة النثر طبعاً التي تتناولها في مسألة الجنس الأدبي أدناه. وكان بإمكاننا، بالمقابل، منح الشأن الخطي لظهور القصيدة العربية الحديثة فوق الورق الطباعي عناية دراسية ما، بعد أن لاحظنا، في دراسة لنا، ثم في فصل من أحد كتبنا، تأثر الشعراء العرب الحديثين بتجارب أوروبية وأمريكية، مثل تجارب أبولينير أو «الشعر البصري» وغيرها: راجع دراستنا: **الشكل الخطي للقصيدة العربية الحديثة**، مجلة **دراسات عربية**، العدد ٩، ١٩٧٨، بيروت، ص ٩٩ ـ ١١١، وكتابنا المذكور أعلاه ص ص ١٣ ـ ٣٧.

٣٢ ـ درس المستشرق الألماني شتيفان فيلد هذه القصيدة اللافتة في شعر السياب، بل في الشعر العربي الحديث، ملاحظاً أننا لا نقع، فيما خلا هذه القصيدة، على أية آثار تذكر للثقافة الصينية في الشعر العربي الحديث: «بابل هي شنغهاي: ما هو صيني لدى بدر شاكر السياب»، مجلة **عيون**، ١٩٩٥، السنة الأولى، العدد ١، تصدر عن منشورات الجمل في ألمانيا، ص ص ٩ ـ ٢٠.

٣٣ ـ Gérard Genette : **Introduction à l'architexte**, Paris: Seuil, 1979.

ويخلص جينيت في الصفحة ٦٦ من هذا الكتاب، بعد تنقيب تاريخي ونقدي عن المسألة هذه، إلى القول: «إن القسمة الرومانسية واللاحقة عليها ما عادت تعتبر الغنائي والملحمي والدرامي مثل مقامات للقول وحسب، وإنما مثل أجناس أدبية فعلية، لها في تعريفاتها عناصر مضمونية أي تجعل من كل جنس أدبي خاصاً بمضمون ما، وإن كانت ضبابية».

٣٤ ـ هناك محاولات محدودة وجزئية وغير معللة بقدر كاف في معالجة هذه المسألة، منها ما يجعل البحور البسيطة، على سبيل المثال، سابقة على غيرها من البحور الممتزجة؛ ومنها ما يجعل عدداً من البحور، مثل الرجز والهزج سابقة، هي الأخرى، لغيرها، على أنها مرتبطة بالغناء الطقوسي أو بالحداء؛ ومنها ما ينسب أنواعاً شعرية، مثل الطرديات والخمريات إلى العصر العباسي، تحديداً، إلى غير ذلك من التحققات غير الكافية بعد في هذا النطاق.

يقترح نجيب محمد البهبيتي، على سبيل المثال، دراسة أشكال الشعر العربي الأولى انطلاقاً من التشابه الحاصل بين القصيدة الموزونة على وزن الرجز، وهي عنده مثابة «النثر المسجوع»، وبين سجع الكهان المعروف في الجاهلية: **الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، طبعة أولى، ١٩٨٧، ص ٤٣٦. ويتوصل الباحث عادل سليمان جمال مؤخراً في دراسة موفقة، إلى تعيين، بل إلى ترجيحات ما في «عمر» الشعر الجاهلي، إذ تضيف دراسته، حسب قوله «أكثر من قرن من الزمان إلى عمر اللغة العربية، وبالطبع الشعر الجاهلي»: «عمر الشعر الجاهلي عود على بدء»، مجلة **فصول**، المجلد ١٥، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦، ص ٣٠٦.

٣٥ ـ غير شاعر عاد إلى متن الأساطير القديمة في مسعى محاكاتي أكيد: عباس محمود العقاد اعترف أن قصيدته «فينوس على جثة أدونيس» لم تكن سوى ترجمة حرة لعمل شكسبير (**ديوان العقاد**، أسوان، ١٩٦٧، ص ٢٥)، وهذا ما فعله المازني في قصيدته «الراعي المعبود» (**ديوان المازني**، الجزء الثاني، القاهرة، ١٩١٧، ص١٦١)، أما إلياس أبوشبكة فعاد إلى القصص الديني (شمشون ودليلة، لوط وبناته...) وغيرهم.

وهذا ما قام به أيضاً الشعراء المحدثون، أو «التموزيون» كما أطلقها جبرا إبراهيم جبرا عليهم، في مسعى محاكاتي مختلف، إذ أخذوا بصنيع إليوت الشعري القائم على الجمع بين الماضي، ومنه الأسطورة تحديداً، وبين الحاضر. وهو ما يؤكده عدد من الكتب التي تؤرخ للشعر العربي الحديث، مثل كتاب كمال خير بك المذكور، أو كتاب أسعد رزوق **الشعراء التموزيون: الأسطورة في الشعر المعاصر** (الصادر، بداية، في دراسة، في مجلة **آفاق**، صيف ١٩٥٩) الذي يؤكد فيه: «وقد نسج الكثيرون من شعرائنا المعاصرين على منوال إليوت وتبنوا أسلوبه وتكنيكه وبعض رموزه. وقد يكون بينهم من تبنى شيئاً من مضمونه ومواقفه ومعتقداته» (الطبعة الثانية، دار الحمراء، بيروت، ص ١٦).

إلا أننا توصلنا في دراسة لنا، بعنوان «تواشجات الإيديولوجية والحداثة: أنطون سعادة وأدونيس»، إلى الوقوف على أسباب أخرى أدت إلى تناول الأسطورة في الشعر المعاصر، منذ ثلاثينيات هذا القرن، وهي دعوة المفكر أنطون سعاده، «زعيم» الحزب السوري القومي الاجتماعي، أعضاء الحزب وغيرهم، إلى «بعث الروح في الأساطير السورية القديمة»، وحسب عبارته، وهو ما فعله شعراء في هذا الحزب آنذاك، مثل سعيد عقل («بنت يفتاح»)، ويوسف الخال («هيروديا») وأدونيس (الملاحم الشعرية: «معزوفة الدم»، و«هانيبال» و«دليلة»، والمسرحيات الشعرية: «ديدون» و«جلجامش»، ...) وغيرهم.

٣٦ ـ Susanne Bernard : **Le poéme en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours**, Paris: Librairie Nizet, 1959.

راجع: أدونيس: «في قصيدة النثر»، مجلة **شعر**، العدد الرابع عشر، ١٩٦٠، ص ص ٧٥ ـ ٨٣؛ ومقدمة ديوان **لن** لأنسي الحاج، دار مجلة شعر، بيروت، في السنة نفسها.

٣٧ ـ خليل مطران: **المجلة المصرية**، عدد ١٥ أغسطس (آب)، سنة ١٩٠١.

٣٨ ـ أحمد زكي أبوشادي: مجلة **أبوللو**، المجلد الأول، يونيو، (حزيران)، ١٩٣٣، ورد في كتاب عبدالعزيز الدسوقي: **جماعة أبوللو**، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧١، ص ص ٣٣٣ ـ ٣٣٥.

٣٩ ـ إبراهيم ناجي: مقدمة **أطياف الربيع**، مجموعة أبي شادي الشعرية، ١٩٣٣، ورد في المرجع أعلاه، ص ص ٣١٥ ـ ٣١٧.

٤٠ ـ مجلة **شعر**، العدد ١٥، بيروت، ص ص ١٤٦ ـ ١٥٠.

٤١ ـ محمد الماغوط: مجلة **مواقف**، العدد ٢، ١٩٦٩، بيروت ص ٧٣.

٤٢ ـ يمكن العودة إلى غير كتاب في العربية درس تأثرات الشعر العربي الحديث بالسيريالية، مثل كتاب **أندره بريتون** لكميل قيصر داغر (دار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩)، الذي تضمن ملحقاً خاصاً بعنوان: «بريتون عربياً؟ أو السوريالية في بلادنا» ص ص ١٠٩ ـ ١٦٩، ويتوقف فيه عند أربعة شعراء: أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبوشقرا وعبدالقادر الجنابي بالإضافة إلى علاقات مجلة شعر عموماً بالنزعة السيريالية.

كما درس الشاعر عصام محفوظ هذه التأثيرات في كتابه: **السوريالية وتفاعلاتها العربية** (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧)، وتوقف فيه عند غير تجربة عربية، في مصر وسوريا ولبنان والعراق، ولحظ فيه أن التأثرات قد لا تتحقق مباشرة، وعبر النصوص الأصلية، بل عبر نصوص رديفة أو مترجمة مثل تعرف شعراء المجلة العراقية **الشعر ٦٩**، على سبيل المثال، على «البيانات» السيريالية في نصوص جزئية عنها وبالإنجليزية، لا بالفرنسية، ص ١٠١.

ويمكن العودة أيضاً إلى كتاب سامي مهدي: **أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة «شعر» بيئة ومشروعاً ونموذجاً**، سبق ذكره، الذي درس فيه تأثرات مجلة «شعر» بالحداثة عموماً، وبالمواقف السيريالية خصوصاً.

٤٣ ـ يمكن العودة إلى دراسة فخري صالح: «يانيس ريتسوس في الشعر العربي المعاصر: ولادة قصيدة التفاصيل»، في كتاب **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، تحرير: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة أولى، ١٩٩٥، ص ص ١٤٣ ـ ١٦٠؛ وكنا قد تطرقنا في دراسة نقدية لنا، بعنوان «قصيدة الشباب: أسئلة الحداثة وتحدياتها»، (الحلقة النقدية في مهرجان المربد الشعري، بغداد، ١٩٨٧)، لهذه المسألة التناصية وغيرها.

٤٤ ـ Roland Barthes : **Mythologies**, Paris: Seuil, 1957, p. 204.

٤٥ ـ Julia Kristeva : **op. cit.**, p. 338.

٤٦ ـ النفـري: **المـواقـف**، موقف نور، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٤، ص٧٢.

٤٧ ـ أدونيس: «**الأعمال الشعرية الكاملة**»، المجلد الأول، دار العودة، طبعة رابعة، ١٩٨٥، بيروت، ص ٥٢٧.

٤٨ ـ غير كاتب، مثل عادل عبدالله، وإسماعيل الندى، والمنصف الوهايبي وغيرهم توقف أمام أحوال التناص في شعر أدونيس وكتاباته، وأصدر الكاتب كاظم جهاد كتاباً في هذه القضية، استجمع فيه العديد من المواد، وتعود إلى كتاب قدماء، مثل النفري والبسطامي والأصمعي والمسعودي والمعري وابن الأثير وغيرهم، أو إلى شعراء أجانب، مثل بودلير، وأوكتافيو باث وسان ـ جون بيرس وغيرهم، ورأى فيه أن ما قام به أدونيس انتحال ليس إلا، مميزاً، بين «السرقة»، وهي عنده، نقلاً عن أحد القدماء، «ما نقل معناه دون لفظه»، وبين «الانتحال»، وهو عنده «نقل معنى الآخر ولفظه كليهما معاً»: **أدونيس منتحلاً**، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٦١.

٤٩ ـ أنسي الحاج: **لن**، دار الجديد، بيروت، طبعة ثالثة، ١٩٩٤، ص ٤٤.

٥٠ ـ أنسي الحاج: **ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة**، دار الجديد، بيروت طبعة ثانية، ١٩٩٤، ص ١٠٣.

٥١ ـ أنسي الحاج: **لن**، ص ٥١.

٥٢ ـ أنسي الحاج: م. ن، ص ٧٨.

٥٣ ـ رغم أن ما يفعله بعض الأدباء العرب لا يعدو كونه، في بعض الأحوال، عمليات نقل حرفي أو محور لمقالات ودراسات أحياناً، ولقصائد أجنبية أو عربية أحياناً أخرى، دون أن ينصرفوا إلى التناص في لعبة بينة، بل «يتسترون» عليها، ولا يلبثون أن يصححوا ما سبق لهم أن أخفوه، بحجج واهية، مثل سقوط المزدوجين أو الهلالين!

٥٤ ـ Julia Kristeva : **op cit.**, p. 343.



بعد ظهور مصطلح التناص تناول النقاد مشكلة السرقات من جديد في ضوء هذا المفهوم الوارد من الغرب، وإن كانوا لم يتجاوزوا الاستعراض والتنبيه إلى التشابه والاختلاف بين هذا وذاك منصرفين جزئياً أو كلياً إلى تعريف التناص كما ورد علينا من الغرب ومجرين مفاهيمه بحذافيرها في تطبيقاتهم على النص العربي، لا نكاد نستثني منهم غير د. محمد مفتاح الذي اتجه في تنظيره إلى تركيب المفاهيم المختلفة، لجعلها أكثر إجرائية وعلمية في التناول، بغض النظر عما يقال عن تطبيقاته. وقد كان المغاربة بهذا سباقين إلى الموضوع تعريفاً وتطبيقاً وتنظيراً، خاصة في كتابات د. محمد بنيس، ود. محمد مفتاح، بالإضافة إلى تطبيقات عبدالله راجع السائرة على هدي ما سطره د. محمد بنيس في (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، وأخيراً دراسة د. محمد علي الرباري الموسعة عن شعر المغرب الشرقي.

وهذا لا يعني عدم اهتمام النقاد والدارسين العرب من الأقطار الأخرى بالموضوع، فقد انتشرت، منذ سنوات الثمانين، وبسرعة، الدراسات التي تعنى بهذه الظاهرة، ولكننا نكتفي هنا بتقديم قراءة خاصة لأحد الرواد المغاربة في هذا المجال، وهو د. محمد بنيس.

تناول د. محمد بنيس ظاهرة التناص في رسالته «**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**» وفي أطروحته «**الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**»، وطبعتها نفس الرؤية، وإن كانت الاستفادة من الأدوات المعرفية أوسع في الثانية منها في الأولى. وفي البحثين معاً، احتفل، في الجانب النظري، بما أنجز في الغرب، منطلقاً من فكرة مسبقة، هي أن

القراءة **المحدثة** تسلك سبيلاً مغايراً و« **متقدماً** » عما كانت عليه قديماً[1]، دون أن يقدم على صحة الدعوى أي دليل من هذا القديم «المتخلف»!. وإذا كان القديم لا يستحق أن يُبحث له عن مسوغات القدح فيه (يكفي أنه قديم في نظر هذه الحداثة)، فعسى أن يكون لدعوى تقدم القراءة المحدثة من الأسس والأدوات والتأويلات ما يجعل القارئ مقتنعاً بها مسلماً بطروحاتها.

لهذه الغاية يستعير د. محمد بنيس ثلاثة معايير من كريستيفا Kristeva وهودبين Houdbine يعتبرها بمثابة «قوانين» يقيس بها مدى «الوعي» الذي يتحكم في قراءة الشعراء للنصوص الغائبة، وهذه القوانين هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار.

أ - **فالاجترار**، في نظره، كان سائداً في «عصور الانحطاط... حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني»[4].

ب - و**الامتصاص** مرحلة أعلى من المرحلة الأولى، يقر بأهمية النص الغائب وقداسته «يعيد صوغه وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها»[5].

ج - أما **الحوار** فأعلى في تعامل النصوص مع النص الغائب إذ «يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صُلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار... فالشاعر أو الكاتب... يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية...»[6]. وفي هذه المرحلة « **العليا** » يصعد د. محمد بنيس من لهجته خاصة في وصف هذا «القانون» بالصلابة والقدرة على التحطيم والنسف والكفاءة في جرف كل ما هو مقدس. وهي لغة إيديولوجية عتيقة، ما انفك يؤاخذه عليها النقاد[7]. ويقول د. محمد العمري: «ومن الأكيد أن كتابة

صفحات من التمجيد للشعر المعاصر والقدح في تقاليد وقوانين الشعر عند العرب وفي الاجترار والمجترين من شأنه أن يشغل الباحث عن النظر في آليات تطور الأشكال وفاعليتها »[7].

والظاهر أن الباحث استعار هذه «القوانين» من الغرب دون أن يجري عليها أي تغيير يخضعها للمجال التداولي الجديد فاكتفى بـ «اجترار» تلك المصطلحات بمفاهيمها الأصلية، وكأنه أراد بذلك أن «يكرر» تجربة (تيل كيل) في دعوتها إلى التمرد والنسف والهدم لكل القيم بعد فشلها في الميدان السياسي. وقد انتبه د. محمد مفتاح إلى أن اختزال بعض الدراسات، التناص أو الحوارية في السخرية مرتبط بهذا المد الاحتجاجي والاعتراضي[9] على مستوى الواقع الإيديولوجي «فالمفهوم [كما يقول] نشأ في ظروف اعتراضية: الاعتراض على المؤسسات السياسية **والثقافية والعلوم** الرائجة. وكانت شعارات المرحلة هي القطيعة، والإبدال... والفوضى... والعبـ... والتـ...اص... من زمرة هذه المفاهيم الثورية...»[10].

إن هذه المصطلحات (الاجترار، والامتصاص، والحوار) ذات الحمولة المغرضة تؤدي في النهاية إلى تمجيد بعض النصوص بحسب «درجة وعي» أصحابها، واتهام آخرين بعدم الوعي. أو على الأصح، بحسب درجة الهدم للمقدس أو عدمه. فالشعرية، بهذا المنظور، يكمن سرها في هذا الهدم، وهو المقياس الذي سبق لأدونيس أن رفع به شاعرية وحداثة جبران[11]، وأراد به د. محمد بنيس الرفع من شأن شعر اليسار؛ إذ هناك شعر **حديث**، فشعر **حر**، ثم شعر «**معاصر**» هو شعر اليسار[12].

هذه بعض المنطلقات النظرية للباحث، سرد بعدها، في «**ظاهرة الشعر المعاصر**» مجالات التناص، زاعماً أن اهتمامات الشعراء المغاربة «المعاصرين»: «بلغت حداً لم يكن يخطر على بال الشعراء الذين سبقوهم

من كلاسيكيين ورومانسيين... ذلك أن الشاعر المغربي المعاصر اتجه بعقله ووجدانه نحو العلوم الإنسانية قديمها وحديثها مع اعتبار تشعباتها في ميادين التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة ثم الفنون غير الأدبية من تشكيل ومعمار وسينما ورقص ومسرح بالإضافة إلى العلوم السياسية والاقتصادية والقانونية، بل يصل الأمر في بعض الحالات إلى العلوم الرياضية والتجريبية»[13]. ومثل هذا الكلام الذي يدخل في باب المزايدات أكثر مما يدخل في باب العلم، هو الذي وصفه د. أحمد المعداوي بأنه أشبه ما يكون بالحديث عن أبطال الأساطير. وقد صدر منه هو أيضاً ما يندرج تحته يوماً ما فما تمالك عنه حتى سرد بعضاً منه واعترف بتفاهته قائلاً: «وبالطبع فإن هذا الكلام الذي يبدو لي الآن أشبه ما يكون بحديث السحرة والراجمين بالغيب إنما أريد به تضخيم ثقافة الشاعر الحديث ومعاناته لتأخذ تجربته وما تتضمنه من رسالة شعرية حجماً يؤهلها»[14]. وهذه «الذخيرة» الثقافة كما يسميها د. محمد بنيس استفاد الشعر منها، في موضوع التناص، في المجالات التالية:

1 - الذاكرة الشعرية: ويقصد بها «جميع الشعر الإنساني» سواء أكان قديماً أم حديثاً، عربياً أم أجنبياً، باللغة الفصحى أم الدارجة[15] مما يعلق بأذهان الشعراء، وقد ينسونه، ومع ذلك يتسرب إلى ما يكتبون، وهو ما يعلق كذلك بأذهان القراء فيذكرون منه ما يذكرون وقد تستثير فيهم هذه النصوص ما أنسوه. وهنا يحترس د. محمد بنيس فيسجل ما يكتنف القراءة من صعوبات، وما قد تسقط فيه من زلل غير مقصود مادام النص الشعري شبكة من النصوص الشعرية الأخرى تمر خلال شبكة من النصوص التي تكون ذاكرة القارئ[16]. ويعد هذا التقديم للذاكرة الشعرية يعين المتون الشعرية الكامنة في الشعر المغربي المعاصر كنصوص غائبة فيحددها في:

1 - المتن الشعري العربي المعاصر.

2- المتن الشعري العربي القديم.

3 - المتن الشعري الأوروبي.

4 - المتن الشعري المغربي.

لينتقل إلى المجالات الأخرى من مجالات التناص:

II - الحضارة العربية: ويجمل في هذا المجال الحديث فيحدد أوجه الحضارة العربية التي يستحضرها الشعر المعاصر في القرآن الكريم، والنص التاريخي والموروث الأسطوري والخرافي والقصصي، والمعارف العلمية والفلسفية والصوفية[17].

III - وجوه الحضارة المغربية: وهذا المجال هو الذي يميز الشعر المغربي عن باقي الشعر العربي في نظر الباحث، ويأتي التاريخ في رأس القائمة بأحداثه وبطولاته، يليه النص الصوفي والفقهي فالخرافة، وغير ذلك من المرويات والمقيدات[18].

IV - الثقافة الأوروبية: وعنها يقول الباحث «ويمكن القول بأن هناك مجالين استبدا أكثر من غيرهما بالشعراء الذين ندرسهم؛ وأولهما: الفكر الوجودي... وثانيهما النص الأدبي الاشتراكي»[19] مع قلة اهتمام بالأسطورة اليونانية اهتمام الشعراء العرب المشارقة.

بعد المنطلقات النظرية السابقة للتناص، والحصر النظري للنص الغائب في هذه المجالات الأربعة، يصل الباحث إلى مجال التطبيق الذي لابد وأن القارئ كان ينتظره ليلمس عن قرب «تقدمية» السبيل الذي تزعم القراءة المحدثة بأنها تسلكه. ففي مجال الذاكرة الشعرية، وفي الوجه الأول (المتن الشعري العربي المعاصر)، يورد د. محمد بنيس نموذجاً من شعر عبدالكريم الطبال بعنوان «أغنية إلى الصيف»:

من أجل أن تحمل في يديك يا مسافراً في كل عصرْ

يا تاجراً في الذهب والفجرْ

هدية لكل واحد من الأهل

المنَّ والسلوى للتائه الغريق في الرمل

النارَ للمنفى[20] في فلاة الموت

النورَ للأعمى، البُرْءَ للأبرص

الأغنياتِ للأطفال البكم

الخيلَ للفرسان

فرشنا الأرض بالورد

حملنا التمر والحليب

جمعنا كل الحب في الأحضان

وبعد ذكر هذا النموذج مباشرة يقول الباحث: «هذا النص إعادة كتابة لنص البياتي (من أجل الحب) الذي جاء فيه»:

من أجل أن تضحك للشمس

على شواطئ المحار

ونقطف النرجس من حدائق النهار[22]

فهل يعتبر نص «الطبال»، فعلاً، إعادة كتابة لنص البياتي؟ ما هي أوجه التناص بينهما؟ ما هي العبارات المتشابهة بينهما؟ هل هي «من أجل أن» التي وردت في بداية كل من النصين؟! هل هي كلمة «الحب» التي وردت في آخر نص «الطبال» وفي عنوان نص «البياتي» مما لا يمكن اعتباره بحال تناصاً؟... إن الباحث يصمت عن هذا ويكتفي في «تحليله»، إن عُد تحليلاً، بالقول: «إن إعادة كتابة نص «البياتي» في نص «الطبال» تمت عن طريق امتصاص النص الغائب... وتَمَازَج بالتأكيد مع نصوص أخرى ليظهر على هذا النسج»[23]. فهو لم يحدد مظهراً

واحداً من مظاهر التناص المزعوم بين هذين النصين، ولم يستطع، من ثم، إقامة دعواه، وهي واحدة، على ساقها، وطفق، مع ذلك، يتخذها متكأ لإطلاق دعاوى أخرى حين «يؤكد» وجود نصوص أخرى في ذلك النص. فإلى من، يا ترى، يكل ذلك؟

وللتأكد من صعوبة تلمُّس الظاهرة في بعض النماذج التي يوردها، وللوقوف على التحليل الفقير الذي يصاحب جل، إن لم نقل كل، النماذج التي يعتمدها، يكفي الرجوع إلى رسالته. ولكن، مع ذلك، نورد بعض الأمثلة الأخرى على سبيل الاستئناس؛ فما صَعُب على الباحث تلمسُ ظاهرة التناص فيه، مثلاً، نموذج محمد الميموني مع نص صلاح عبدالصبور. ونقتطف هنا عرضه للنموذجين وتعليقه عليهما دون تصرف لتبين ذلك:

«نموذج 3 - الغروب والشمس المصلوبة - محمد الميموني:

يا أهلَ هذي القريَةِ الكرامْ

مُحْسِنُكُمْ أتى - ككل عامْ -

ليفرشَ المسجد والضريحْ

ويملأ الأسماع بكلامه الفصيحْ»[24]

وهنا أيضاً نلتقي بإعادة كتابة لنص صلاح عبدالصبور:

معذرةً يا صُحبتي، لم تُثمر الأشجارُ هذا العامْ

فجئتكم بأردأ الطعامْ

ولستُ باخلاً، وإنما فقيرةٌ خزائني

مقفرةٌ حقولُ حِنطتي[25]

إن النص الأول يعيد كتابة النص الثاني من غير أن يتغير جوهره،

وهذا يدل على أن الميموني تعامل مع النص الغائب كنموذج قابل للاستمرار والتجدد، ومن ثم فإن إعادة كتابته اعتمدت على قانون الامتصاص»[26].

انتهى كلام الباحث دون أن نعرف أين يتجلى كل هذا ؟!

أما الشعر القديم، فبعد انتقاده لطريقة حسن الطريبق الذي تعرض لعبارة المجاطي الشعرية المشهورة:

تُسْعِفُني الكأسُ ولا تُسعفني العبارة[27]

المتداخلة مع بيت مسلم بن الوليد في قوله: [الطويل]

قصيدٌ وكأسٌ كيف يَلتقيان ... سَبِيلاهُما في القلب يَختلفان[28]

متهماً إياه باستغلال عواطف الأقدمين[29]. وكان د. محمد بنيس محقاً في أن يرد مثل هذه النظرة الضيقة إلى العلاقة بين النصوص، قلتُ: يورد بعد ذلك ثلاثة من الأمثلة من الشعر المغربي المستحضر للشعر القديم (السرغيني - المتنبي/ بنسالم الدمناتي - طرفة/ الكنوني - المعري).

وكانت تعقيبات الباحث عقب كل مثال على النمط:

- «فالشاعر محمد السرغيني يعيد كتابة بيت المتنبي في قصيدته بعدما قام بامتصاص البيت الأصلي حتى أنه ابتعد عن كونه مجرد صدى للمتنبي واستقل بتركيبه الخاص الذي يجعل المتنبي مستمراً ومتدفقاً في النص الشعري المعاصر عند السرغيني»[30].
- «إن ما فعله بنسالم الدمناتي هو امتصاص بيت طرفة وإعادة كتابته في سياق لا علاقة له بالسياق الذي وردت [كذا] فيه»[31].
- «ونلاحظ أن محمد الخمار الكنوني أعاد كتابة أبيات المعري وفق قانون الامتصاص، كما فعل الشاعران السابقان، وهذا القانون هو الذي حول

تركيب المعري عن مجراه الطبيعي، وقذف به في تركيب ثان له حراراته [كذا] التي لا تخطئها العين المجرّبة»[32].

وأرى أن لا جدوى من إيراد مزيد من الأمثلة والشواهد، لأن هذه التعقيبات المقتضبة هي الطريقة الوحيدة التي اتبعها الباحث في جميع النماذج التي تناولها بالدرس. فبعد أن يلاحظ أو يخمن بأن نصاً ما يستحضر نصاً آخر، يورده دون أن يدل القارئ على مظان التناص؛ ثم لا يحدد مواضع التشابه والاختلاف بين ما تعالق من النصين حتى تستسيغ حكمه النهائي؛ بكون هذا امتصاصاً وذلك اجتراراً وآخر حواراً كما فعل، مثلاً، ابن رشيق، وبكفاءة عالية في «قراضة الذهب». هذا مع ما يسم به الباحث النقد القديم من تخلف. واحتجاجاً لذلك نأخذ أي نموذج للباحث من «تحاليله» للنصوص الشعرية، وهو المستفيد من منجزات الحداثة، نأخذه، قصد مقارنته مع طريقة ابن رشيق - على افتقاره إلى هذه المنجزات - لتبين الفرق. وليكن النموذج مثلاً، ما قاله الباحث عن «محمد الخمار الكنوني» في استحضاره «المعري» في المقال السابق، حيث جاء تحليله ذلك تعقيباً على قول الكنوني:

ها أنتم تحت الأرض،

ألِبَعثٍ أو ميلادٍ آخَرَ من هذا الرُّحم الأرضي؟

أأقول: بعيداً

فالأرض أمامي موت في موت، قبر في قبر

أأقول: قريباً[33]

وقول المعري [خفيف]:

خَفِّفِ الوَطْءَ ما أظُنُّ أديم الـ	**أرْضِ إلا مِنْ هَذه الأجْسَادِ**
رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْداً مِراراً	**ضَاحِكٍ مِنْ تَزَاحُمَ الأضْدَادِ**[34]

فإذا كان قول د. محمد بنيس هو ذاك، وقد خلص منه بسرعة، فإن ابن رشيق أقام على هذه القضية كتاباً هو قراضة الذهب، بيد أنه لن يهمنا هنا غير جزء يسير نقيم به الحجة إن استقامت؛ فقد كان ابن رشيق رثى المعز بن باديس (ت 438هـ) بكلمة منها: [الطويل]

1. ألم تَرَهُمْ كَيْفَ استَقَلُّوا بِهِ ضُحىً — إلى كَنَفٍ من رَحْمَةِ اللَّهِ واسِعِ

2. أمامَ خَمِيسٍ مَاجَ في البَرِّ بَحْرُهُ — يَسيرُ كَمَتْنِ اللُّجَّةِ المتَدافِعِ

3. إذا ضُرِبَتْ فيه الطبولُ تَتَابَعَتْ — بِهِ عَلَبٌ تَحْكي ارتِعادَ الأصابعِ

4. تَجَاوُبَ نَوْحٍ بَاتَ يُنْدَبُ شَجْوُهُ — وأَيْدي ثَكَالى فُوجِئَتْ بالفَواجِعِ[35]

واستحسن منها أبو الحسن عليُّ بنُ القاسم اللَّواتي البيتين الأخيرين فعارضه، في ذلك بعضهم بأن ادعى عليهما السرقة من بيتين لأستاذ ابن رشيق: عبدالكريم النَّهشلي حيث يقول: [المنسرح]

قَد صاغَ فيهِ الغَمامُ أدمُعَهُ — دُرّاً ورواهُ جَدْوَلٌ غَمِرُ

يَعجيشُ فيهِ كأنّما رَعَشَتْ — إليكَ منهُ أناملُ عَشْرُ[36]

فبعد إيراد ابن رشيق لهذه الأبيات التي ادُّعِيَ عليه فيها السَّرَقُ من أستاذه النهشلي، قال: «فإن كان المعترض أراد ذكر هذا الارتعاد والارتعاش وذكر الأصابع والأنامل فصَدَق، إلا أن هذا لا يعد سرقة من السرق لعلل شتى؛ منها أن القصد غير واحد... ولو أن هذا الناقد يصير لنظر نَظْرة تحقيق وتأمُّل تأمُّل رفيق فعرف بُعد ما بين المقصدين على قرب ما بين اللفظين... وليس لفظة الارتعاش من خاص البديع فيُعد سرقة كما عُدَّ علينا. وما الذي يشبه أنامل شيخ قائمة ترتعش كِبَراً حتى شبه عبدالكريم بها ذلك الزبد المقبَّب منبعثاً عن مسقط النهر، من أصابع ثكلى مبسوطة ترتعد طيشاً وجزعاً عند مفاجأة المصيبة على عادات النساء، شبهتُ أنا بها تلك العذب الخافقة!؟»[37].

ففي هذه الفقرة، كما يرى القارئ، يبرز ابن رشيق، بوضوح، موضع التقاطع أو التشابه بين النصين، ولا يكتفي بذكره مجملاً وإنما يعدد عناصره بدقة؛ وهي «الارتعاد» و«الارتعاش» و«الأصابع» و«الأنامل»، ثم يأخذ بعد ذلك في بيان اختلاف المقصدين بين الشاعرين باختلاف الموضوعين؛ فالبعد، وليس الاختلاف فقط، لا شك شاسع كما يقرر ابن رشيق بين زبد الماء وبين العذب الخافقة وهي خرق ألوية الجيش[38]. وبعد هذا التمييز بين المقصدين والغرضين يأخذ الناقد في بيان أوجه الاختلاف الكامنة بين عناصر الصورة الأكثر دقة فنفصلها مظهراً ومخبراً، وكانت كما يلي:

التهشلي	ابن رشيق
أ – أنامل قائمة	أ – **أصابع** مبسوطة
ب – شيخ	ب – **ثكلى**
ج – ترتعش	ج – **ترتعد**
د – كبرا	د – طيشاً وجزعاً (عند مفاجأة المصيبة)
هـ – الزبد المقبب	هـ – العذب الخافقة
و – مسقط النهر	و – **[الجيش]**

فهذه عمليات تحويل وقلب واضحة لكثير من عناصر نص النهشلي مارسها عليه نص ابن رشيق (فـ «أنامل» ليست هي «أصابع»، و«قائمة» ضد «مبسوطة» و«شيخ» يخالف «ثكلى» في أكثر من مميز... إلخ). وهذا هو المطلوب من دارسي التناص فعله، هو أن يفككوا النصين إلى عناصرهما الأولية حتى يتبينوا مواطن التشابه والاختلاف ومواضع درجات التحويل في كل عنصر على حدة[39]، وحاصل هذه التحولات وأنواعها هو الذي يبرز درجة «انزياح» النص الثاني عن خط سير النص

الأول وإن كانا من قبل متقاطعين. ولا مجال للمقارنة بعد هذا بين طريقة ابن رشيق العلمية وبين طريقة د. محمد بنيس الساقطة في الأحكام العامة والتحليلات النمطية البعيدة كل البعد عن مكونات النص رغم وفرة أدوات تفكيكه بكثرة في المناهج الحديثة! ثم إن الباحث لا يجانب الصواب فقط في مثل هذه الأحكام العامة والتعقيبات المختزلة، بل يبدو منه غير قليل من التعسف في بعض تأويلاته، كقوله مثلاً وهو يتحدث عن امتصاص الشعر المعاصر للقرآن الكريم، بأن القرآن: «يسيطر على شعرائنا، ويطلع من بين أصابعهم في كل دفقة شعرية، يمتصونه ويعيدون كتابته، ولكنهم يخافون محاورته. إن القرآن يظل دائماً نصاً مقدساً عند الشاعر المغربي المعاصر»[40]. ويظهر هذا التعسف في الجمع بين كثرة اللجوء إلى القرآن الكريم وبين الخوف منه وبين القداسة.. ثم لنا أن نتساءل أيضاً عن هذا الخوف، أهو متواتر في كل قوانين الامتصاص أم أنه مختص بالقرآن الكريم وحده؟ إن القوانين التي استخرجها د. محمد بنيس من خلال تطبيقاته جاءت كما يلي:

- قانون حوار واحد فقط[41].
- وسبعة عشر (17) قانون امتصاص؛ يتوزعها التناص مع الشعر المعاصر والقديم والكلام اليومي لم يعتر فيها الخوف أياً من الشعراء؛ إلا ما تعلق بالقرآن الكريم.

ثم، أخيراً، فإن هذا العدد ذاته لقوانين الامتصاص مما يدل - حسب تقسيم التدرج الذي تبناه الباحث - على أن الشعر «المعاصر» لم يحن وقته بعد، لأن المفترض - وهو شعر الطليعة، أن يغلب فيه قانون الحوار، لا قانون الامتصاص الخاص بالشعر الحر!.

لا نريد من هذا أن نقوِّل الباحث ما لم يقل، ولكن يكفي أن تكون تلك إشارة إلى التشويش الكامن في المصطلح والمنهج والرؤية الناتج عن

عدم التروي، وعن اتباع الإيديولوجي في التحليل، مع شيء غير قليل من التعالي على القديم... يقول الباحث: «ما يرغمنا على اقتسام آلام القراءة بالنسبة للشعر العربي الحديث، هو أن قانون التداخل النصي لم يعد كما كان عليه في قديم الشعر العربي القائم على النسيان، فالتقليدية تعلي من شأن الذاكرة فيما تعطي الوظيفة القضائية مكان الامتياز والفحولة»[42]. بينما تنفي الوظيفة التملكية، التي تسم بعض الشعر المعاصر، الاجترار والتكرار في نظره، فيكون للامتصاص والحوار «سلطة بداية بناء مسكن حر تعلن عنه إيقاعات الذات الكاتبة باستمرار»[43].

والذي من الجدير تسجيله هو أن الباحث طور أدواته بشكل كبير جداً في أطروحاته وإن كان قد بقي مشتغلاً على نفس القوانين السابقة.

فمن إيجابيات الأطروحة أن الباحث، فيما يتعلق بموضوعنا، اعتمد على الشرح والتحليل وإبراز العناصر الذاتية للمتناصين وتبين عمليات التحويل والقلب مما يعتبر خوضاً في صميم التناص؛ ومن ذلك تحليله لقصيدة أدونيس «هذا هو اسمي»؛ فقد لاحظ بأن هذا العنوان[44] ذو صلة بالقرآن، وخاصة أسماء الله الحسنى حيث «تتحول الأسماء إلى اسم، وهو تحول يتدخل فيه قانون الحوار الذي أساسه القلب والنفي والتعارض أو المحو... وهذا التداخل النصي المكثف يكشف لنا عن أهمية قلب الخطاب الديني عبر مقاطع النص... واجتلاب هذا القلب للدلالة الدينية مثبت في قصيدة رامبو (فصل في الجحيم) حيث الابن العاق يكون مصدر كل الانقلابات النصية»[45].

إن الإنجيل والقرآن، في نص أدونيس، يتحولان، كما يرى د. محمد بنيس، إلى سيافين، والأرض الوردة نقيضهما ونقيض السماء، وفي المقطع الرابع من القصيدة يصير الكتاب «كتباً»، وهذه الكتب ليست منزلة من لدنه تعالى، وإنما هي مستنزلة من قبل البشر لأغراض في

أنفسهم، ثم يصير الكتاب في المقطع الخامس «كفناً ويكون الله كالشحاذ مآله السقوط في تابوته»(46). قلت، أخيراً وجد د. محمد بنيس من لا يخاف القرآن - خارج المغرب - وقد كانت منه شكوى في بحثه السابق، من عدم وجود حوار للقرآن. ومع ذلك، فإن يصف الباحث هذه الآليات بأنها آليات قلب وتحويل، وصيرورة أو تماثل وتشابه... فما لا يختلف معه فيه أحد، لأنه وصف تطبعه الروح العلمية لخصائص التفاعل النصي، أما أن يعتبر ذلك «حواراً»، بمعنى أنه «أرقى» تعامل مع القرآن الكريم، فأظن أنه داخل في إطار الإيديولوجي، ومن حق قارئ آخر، في هذا المستوى، أن يعتبر ما قام به أدونيس تدنيساً للمقدس وتقديساً للمدنس، وتطاولاً فرعونياً على الذات الإلهية، لا دخل له بشعرية ولا بشاعرية. و«قانون الحوار» هذا، بعد، مسألة نسبية؛ لأن ما يعتبره الباحث «حوار» للذات الإلهية، هو في نفس الوقت «اجترار» لما في قصيدة «رامبو» من قبل «أدونيس»! ألم يقل الباحث نفسه بالحرف: «واجتلاب هذا القلب للدلالة الدينية مثبت في قصيدة «رامبو»: «فصل في الجحيم حيث الابن العاق» Le mauvais sang» يكون مصدر كل الانقلابات النصية»!؟(47) أليس هو الذي يقول: «ومعنى هذا أن نص «أدونيس» وهو يحول النص الغائب الثابت [النص الديني] يعتمد هو ذاته على نص غائب آخر له النفي والتقويض. إنه النص الصوفي وشعر «رامبو» أساساً»؟(48) هو إذن محض «اجترار» بمقاييس الباحث نفسها، ولكنه هنا، عندما يتعلق الأمر بشاعر غربي مثل «رامبو» يكن له كامل الاحترام! يتحاشى استعمال المصطلح، ويسمي الأشياء بغير أسمائها، فهو «هجرة نص»!، ووسيلة من وسائل قانون الحوار استعملها أدونيس، لأن «قانون الحوار معرفة تواجه معرفة»(49) كما يقول الباحث، ولكن ينبغي أن تكون هذه المعرفة عبارة عن محاربة للمرجعية الأصيلة، بأخرى غير أصيلة كما هو الحال هنا، وإلا كانت عنده محض اجترار = فالمواجهة، إذن، ينبغي أن تكون ضد القرآن لا

بالقرآن عند د. محمد بنيس، لأن المواجهة به، وبقدرة قادر، لا تدخل عنده ضمن «معرفة تواجه معرفة»!.

والخطاب الثقافي هو النص الغائب الثاني الذي يكتشفه الباحث في نص أدونيس، دون أن يتغير لديه قانون التداخل النصي الذي هو الحوار[50] «وما يتصدى له أدونيس بالمحو وبقانون الحوار هو «الغبار التراثي»، لذلك يعيد قراءة تاريخ الكلمة الثابتة لتأسيس «لغة النص»»[51].

أما الخطاب السياسي، وهو النص الغائب الثالث في شعر أدونيس فلا يسيره أيضاً غير قانون الحوار والمحو لخطاب مقترن بالمقدس ومنتجيه في البلاد العربية[52]. وفي نفس الإطار يتناول الباحث قصيدة محمود درويش «أحمد الزعتر» مشيراً إلى وفرة النصوص المتداخلة مع هذه القصيدة، إلا أن الباحث يركز على النوى الرئيسة ويقول: «إن الخطابين التاريخي والسياسي هما النواة المركزية للنص الغائب في هذه القصيدة»[53]. ومنذ العنوان يبحث عن موقع القصيدة انطلاقاً من مكون العنوان؛ فيرى أن «أحمد» هو أحد أسماء نبي الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم، وثانيهما «الزعتر» وهو اسم المخيم الفلسطيني في بيروت، والجمع بينهما هو جمع بين منتصر ماضياً ومحاصر حاضراً. أما الخطاب السياسي فيفضح فيه التناص هنا قول الأنظمة العربية المخالف لأفعالها تجاه الفلسطيني، كما يفضح الخطاب الصهيوني في إيديولوجيته ودعواه في كون أرض فلسطين أرضه الموعودة[54]. وإلى جانب هذين الخطابين هناك الخطاب الديني و«هذا ما يجسده اسم «أحمد» الذي هو من ناحية يومي وعادي... وهنا نلتقي مرة أخرى مع مفهوم يترسخ في الشعر العربي الحديث، منذ «جبران»، وقد كان «المسيح» هو نصه الغائب في نص السياب... و«علي» في نص «أدونيس». هذان النصان يقدمان

موصوفاً بالاستثنائي والخارق، إنه النبي. فيما نجده لدى محمود درويش يومياً وعادياً، ولكنه من جهة ثانية، عربي، تنصهر فيه الديانات والجغرافيات من غير أن تكون له صفة نبوة ناقصة»[55].

لقد آثر د. محمد بنيس حكم ريادته في إدخال مفهوم النص الغائب إلى الدراسات الأدبية المعاصرة بشكل كبير في بعض الباحثين، أخص بالذكر منهم د. عبدالله راجع في رسالته (القصيدة المغربية المعاصرة - بنية الشهادة والاستشهاد)، الذي استعان بنفس المفاهيم و«القوانين» في دراسته للتناص في الشعر المغربي المعاصر. إلا أنه كان مسيئاً للحضارة الإسلامية محتقراً إياها مقلداً للمناهج الغربية معجباً بها وتلك من كبوات النقد والإبداع العربيين عموماً يحسن التنبه لها والعمل على تجاوزها.



الهوامش

من ١ إلى ١٨ غير موجود بالأصل هوامش

19) نفسه: 260.

20) كذا في المجموعة الشعرية للشاعر. والصحيح: «للمنفي» بالياء المثناة من تحت.

21) ظاهرة الشعر المعاصر: 262. والقصيدة في مجموعة الشاعر عبدالكريم الطبال: الأشياء المنكسرة: ط: 1 دار النشر المغربية: 1974. ص 123.

22) نفسه. والقصيدة في ديوان عبدالوهاب البياتي: ط: 4 دار العودة، بيروت: 1990. 1: 285.

23) نفسه.

24) نفسه: 263، عن مجموعته: آخر أعوام العقم: شعر محمد الميموني، دار النشر المغربية، الدار البيضاء: 1974: ص 81.

25) نفسه: 263، وديوان صلاح عبدالصبور: (لا ط) دار العودة، بيروت: 1988. 1: 189.

26) نفسه.

27) الفروسية، أحمد المجاطي، ط: 1 منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، سلسلة إبداع: 2 «قصيدة السقوط»: 64.

28) **شرح ديوان صريع الغواني** مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق وتعليق د. سامي الدهان، ط: 3 دار المعارف، القاهرة: 1985: ص 341. وفيه: «بكاء وكأس...».

29) ظاهرة الشعر المعاصر: 264-265.

30) نفسه: 265-266.

31) نفسه: 266.

32) نفسه: 267.

33) نفسه: 266. رماد هسبريس، شعر محمد الخمار الكنوني، ط: 1 دار توبقال، الدار البيضاء: 1987. «قراءة في شواهد (القباب)»، ص 50.

34) نفسه: 266. القصيدة الثالثة والأربعون ي شروح سقط الزند: تحقيق مصطفى السقا

وعبدالرحيم محمود وعبدالسلام هارون وإبراهيم الإبياري، ط: 3 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1406/1986، 3: 974، 976.

35) قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ابن رشيق، تحقيق الشاذلي بويحيى، (لا ط) الشركة التونسية للتوزيع، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس: 1972؛ ص 13. و«يُنْدَبُ شجُوه» كذا ضبط الفعل مبنياً للمجهول، والصحيح بناؤه للمعلوم: يَندُب شجوَه، كما يقال (بكى فلان شجوَهُ)؛ ينظر: - التاج (شجا).

36) نفسه: 13-14، وفي - المختار من شعر بشار (المنسوب للخالديين) تحقيق السيد محمد بدر الدين العلوي، (لا ط) دار المدينة للطباعة والنشر، بيروت (لا ت)، ص 317.

37) قراضة الذهب: ص 14.

38) يقال: «خفقت على رأسه العذَبُ وهي خِرَق الألوية» - الأساس (عذب). وهذا يناسب سياق الأغنيات لأن الجيش هو الذي شيع المرثي، وذهب محقق القراضة إلى أنها «العمامة» وهو صحيح بشرط أن تتخذ لواء على عادة العرب - البيان والتبيين: 3: 105.

39) ينظر توضيح د. محمد مفتاح لعناصر المماثلة والمشابهة في «دينامية النص» 83.

40) ظاهرة الشعر المعاصر: 267.

41) نفسه: 263.

42) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، د. محمد بنيس، ط: 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1989، 3: 187-188، ويُنظر عن الوظيفتين القضائية والتملكية: جوليا كريستيفا في الفصل الأول (المجال العربي) من الأطروحة (مفهوم التناص) ص: 41، مما يوضح أن محمد بنيس لم يستوعب معنى الوظيفة القضائية والتملكية: فما عرفناه عن الوظيفة التملكية هو أنها إذعان أو مهاجمة، على حد سواء، للوظيفة القضائية التي تتسم بها كافة الخطابات.

43) نفسه: 3: 188-189.

44) يدرس محمد بنيس العنوان ضمن التناص باعتباره جزءاً لا يتجزأ من النص، أما جيرار جنيت فيدرجه ضمن التوازي النصي أو النصية الموازية، أو فيما سماه فيما بعد بالعتبات، وهذا أولى. غير أنه من الممكن دراسة التناص في العنوان ذاته باعتباره نصاً موازياً لا جزءاً من النص.

45) الشعر العربي الحديث: 3: 191-192.

46) نفسه: 3: 192.

47) نفسه.

48) نفسه، 3: 194.

49) نفسه.

50) نفسه، 3: 192.

51) نفسه، 3: 193.

52) نفسه.

53) نفسه، 3: 194.

54) نفسه، 3: 195.

55) نفسه، 3: 196.

* * *



النقدي والبلاغي – الصادر عن إفريقيا الشرق 2007، في 149 صفحة، تأتي أهمية الكتاب من كونه إضافة جديدة وهامة للنقد العربي، كما أنه لا يقف عند البعد النظري، بل يتجاوزه إلى البعد التطبيقي، مما يجعله في المتناول، ويبعده عن تلك الدراسات النظرية العقيمة. يتكون الكتاب من تقديم للدكتور محمد العمري، ومقدمة ثم الفصل الأول والفصل الثاني.

أشار الدكتور العمري في تقديمه إلى أن التناص ثورة على هيمنة التحليل البنيوي اللساني. إن التناص عبارة عن احتجاج ومشاكسة. إنه ليس من باب البضاعة التي ترد إلى أهلها، بل قوامه الحوار بين الواقع الآني والذاكرة الحية مشيراً إلى تشعب البحث في التناص في بعده الأدبي والفلسفي.

يشير الباحث عبدالقادر بقشي في المقدمة إلى أن موضوع الكتاب يسعى إلى المساهمة في الحوار الذي يعرفه المشهد النقدي الحديث حول طريقة بناء النصوص الإبداعية وتلقيها في آن، مما أدى إلى ميلاد مفهوم جديد في الدرس النقدي الحديث، تجلى في التناص/ Inter Textua-Lité.

عمل الباحث على الكشف عن الصلات القائمة بين ظواهر وقضايا أدبية قديمة، ترتبط (بشكل أو بآخر) بهذا المفهوم النقدي الحديث المتعلق بـ – التناص – مثل: الاستشهاد الشعري، النقيضة المعارضة، السرقات، التعليق، التلميح، الاقتباس، النقل، التقليد، الأمثال، وما شاكل ذلك، في هذا السياق النظري العام. يندرج هذا الكتاب (حسب الباحث)، ويسعى إلى تطوير مفهوم التناص عبر توسيع مجالات اشتغاله، على نحو يتجاوز الجنس الروائي، وباعتباره آلة ملازمة لأي نص مهما كان جنسه أو انتماؤه الزماني والمكاني.

إن انطلاق الباحث من السؤال التالي: كيف يمكن الاستفادة من

وسائل منهاجية حديثة تتصل بنظرية التناص في دراسة من ينتمي إلى سياق أدبي غريب عنها هو الشعر العربي؟ جعله يقسم هذا الكتاب إلى شقين متكاملين: الأول نظري (الفصل الأول: المبحث الأول والمبحث الثاني) وكذلك بالنسبة للفصل الثاني: المبحث الأول، المبحث الثاني) الثاني التطبيقي (المبحث الثالث).

في الفصل الأول مفهوم التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، انطلق من سؤال محوري: ما هو المبدأ الفني المتحكم في بناء النص الأدبي؟ على الرغم من تباين الدراسات على مستوى خلفياتها المعرفية أو مفاهيمها، فتكاد تجمع على أمر فني واحد يتجلى في أن هناك فعاليتين تتحكمان في عملية الإبداع: الكتابة والقراءة. فالنص الأدبي، كتابة وقراءة في آن. إنه كتابة من الدرجة الثانية. في هذا الإطار، تناول الباحث هذه الظاهرة في النقد العربي القديم. يشير أحمد بن أبي طاهر (ت 385هـ) إلى أن كلام العرب ملتبس بعضه ببعض، وأخذ أواخره من أوائله. والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته (...) ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه. والشيء نفسه بالنسبة للنظرية النقدية الحديثة، التي نظرت إلى النص الأدبي من زاوية التفاعل مع النصوص الأخرى. تشعبت قضاياه تحت مصطلح التناص على الرغم من اختلاف الترجمات العربية من باحث لآخر: الحوارية (طه عبدالرحمن)، التفاعل النصي (سعيد يقطين)، التناص (محمد مفتاح) إلخ..... إن النقاش الدائر حول التناص، نقاش قديم وجديد في آن، مع اختلاف في الرؤيا والخلفيات. هذه التصورات والاختلافات، حاول الباحث تبيانها في المبحث الأول مفهوم التناص وآلياته في الخطاب النقدي الحديث، ورأى بأن مفهوم التناص ارتبط بمرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد بالنقد التفكيكي، بعد ذلك، فصل القول في مفاهيم وتصورات عدة لها علاقة بالتناص:

أ – التناص والإنتاجية النصية: تدرج الناقدة جوليا كرستيفا مفهوم التناص، ضمن ما تسميه حيث أعطت بالإنتاجية النصية/ Prodictivité Teztuelle للنص الأدبي، رؤية انفتاحية.

ب – التناص وجمالية التلقي: آثار مفهوم التناص جدالاً ونقاشات عدة. تناوله عدد من النقاد التفكيكيين: دريدا، لتش، هاريمن، وبول ديمن. لكن الناقد يوري لوتمان، حول الجدل الدائر حول هذا المفهوم النقدي الحديث من دائرة الإنتاج إلى دائرة التلقي. وقد ذهب ميشال ريفاتير مذهب لوتمان، وعرف التناص بأنه إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره.

جـ – التناص والمتعاليات النصية: قدم الباحث في هذا الإطار التصور النقدي عند جيرار جينيت، باعتباره قام بمراجعة شاملة لمفهوم التناص، اعتماداً على تصور جديد للشعرية متجاوزاً جامع النص كما يسميه جينيت نفسه، إلى ما هو أشمل. إذ يتجلى هذا الأخير في المتعاليات النصية بعد أن استفاد جيرار جينيت من مجموعة المفاهيم المنحصرة في خمسة:

1 – التناص/ Inter Tex tua: يقع بين نصين.

2 – المناص/ Para texte: أو المصاحبات النصية، أو عتبات النص.

يندرج ضمنها: العنوان، العنوان الفرعي، الرسوم.

3 – الميتناص/ Méta textualité: غالباً ما يكون نقداً.

4 – معيارية النص/ Arche textualité: النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

5 – التعلق النصي/ Hyper Textualité: تناوله جينيت في كتابه – أطراس –.

إنه علاقة نص معين/ Hyper Texte بنص سابق/ Gypeo Texte/. سماه جينيت بالأدب من الدرجة الثانية.

د – آليات التناص.

تكمن فعالية التناص حسب الباحث، في الدراسة التطبيقية للنصوص، مما يساعد الدارس على التميز بين النصوص المتفاعلة والمتحاورة في النظرية النقدية الحديثة. إن للتناص وظيفة تحويلية ودلالية.

تعتبر الناقدة جوليا كريستيفا من الأوائل الذين أخذوا بمبدأ التحويل/ Teansposition. وأخذ بهذا المفهوم لوران جيني/ Laurent jenny في كتابه – استراتيجية الشكل – بعد ذلك، فصل الباحث القول في العلاقات النصية عند لوران جيني.

أما في النقد العربي الحديث، فقد تم تناول مفهوم التناص نظرياً وتطبيقياً، عند مجموعة من النقاد: صبري حافظ (التناص وإشاريات العمل الأدبي)، محمد مفتاح (دينامية النص)، (تحليل الخطاب الشعري).

أما المبحث الثاني مفهوم التناص ومستوياته في الخطاب النقدي والبلاغي القديم، فقد تناول الباحث فكرة تداخل النصوص في تراثنا النقدي وارتبط بمفاهيم عدة: السرقات الأدبية.

يقول ابن رشيق: «باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه» (العمدة، ج 2، ص 1037) لهذا خص الباحث عبدالقادر بقشي مسألة السرقات بالدراسة والاهتمام الأكبر، من خلال ما يأتي:

أ – العلاقات النصية وسؤال السرقات الأدبية: لقد حرص النقاد العرب على التنويه بدور الحفظ والرواية والتشبع بأساليب الدخول في تكوين

الشعراء المجيدين، حتى تتسع حافظتهم وتترسخ النصوص في ملكاتهم، بحيث يسهل النظم على منوالها بعد نسيانها (كما يشير ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر ص: 10).

إن هذا التصور النقدي هو الذي جعل ذلك النموذج الشعري القديم، يفرض سلطته الفنية على كل كتابة إبداعية جديدة. وقد رأى الباحث بأن التعامل مع السرقات في النقد العربي القديم، يتم من زاويتين: الأولى غير فنية والثانية فنية.

انطلاقاً من هذا التصور، ميز الباحث بين السرقات وسؤال الأخلاق والسياسة وسؤال الأدبية. في العلاقة الأولى (السرقات، الأخلاق، السياسة)، حاول الكشف عن الخلفيات الأساسية التي تتحكم في الذهنية العربية وهي تتعامل مع السرقات، فأغلب المؤلفات النقدية التي ألفت في السرقات، كانت نتاج الحركات النقدية التي أثيرت حول شعراء كبار أمثال أبي نواس، البحتري، أبي تمام، المتنبي، إلخ... كما هو شأن المؤلفات التالية: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي لصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد (ت 385هـ)، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب وساقط شعره لأبي علي محمد بن الحسن الحاتمي (ت 388هـ)، المنصف في نقد وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره لأبي الحسن بن علي بن وكيع التنيسي (ت 392هـ)، الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي (ت 433هـ). تلتقي هذه الكتابات في وحدة المقصد والدافع، ثم المدخل النظري، تتجلى وحدة المقصد في البنية المبيتة أو المعلنة لإسقاط الشاعر باسم الموضوعية في النقد. أما وحدة الدافع، فقد تجلت في اشتراك هذه الدراسات في وجود دافع غير أدبي يحركها لمساءلة المتنبي في شعره، وتتبع عثراته وسقطاته. وقد فصل الباحث عبدالقادر بقشي القول في هذه الوحدات (المقصد، الدافع، المدخل النظري)، ليخلص إلى أن هذه الدراسات لا تخرج عن كونها

هجوماً على المتنبي الإنسان من خلال شعره. إذا كانت السرقة كما استقرت في المشهد النقدي العربي القديم عند بعض النقاد سؤالاً أخلاقياً وسياسياً، فإنه مقابل ذلك قد تم النظر إليها لدى بعضهم الآخر باعتبارها سؤالاً بلاغياً وأدبياً، تهدف الكشف عن أدبية النصوص والموازنة بين الشعراء.

في العلاقة الثانية (السرقات وسؤال الأدبية) أورد الباحث مجموعة من الأسئلة البارزة على رأسها القاضي الجرجاني الذي اتخذ من السرقات مدخلاً لإنصاف المتنبي الشاعر أمام خصومه وجاء عبدالقاهر الجرجاني فيما بعد وأكد هذا التصور. فقد يتشابه الشاعران في العرض، أما أن يتشابها في إخراج المعنى فذلك محال. بعد ذلك تناول الباحث مستويات التناص في الخطاب النقدي والبلاغي القديم.

ب – مستويات التناص في الخطاب النقدي والبلاغي القديم: لم يقتصر النقاد القدامى على الإقرار بأهمية تفاعل النصوص أثناء عملية الإبداع، بل عملوا على رصد مختلف أوجه العلاقات التي تأخذها هذه النصوص فيما بينها. وقد أعطوا لكل علاقة على حدة مصطلحاً خاصاً، وميزوا بين المحمود منها والمذموم، فتعددت مفاهيمهم ومصطلحاتهم وتسابقوا في توليدها. إن قراءة المؤلفات النقدية والبلاغية التي اهتمت بظاهرة تفاعل النصوص تجعلنا نقف عند جهاز مفاهيمي، تتعذر الإحاطة به، وتدقيق الفروق بين مكوناته، وقد ميزوا بين ثلاثة مستويات فنية:

1 – التناص الدوني: يكون النص اللاحق عاجزاً عن التفاعل بشكل إيجابي مع نموذجه الفني.

2 – التناص بالتماثل: يتمكن فيه النص اللاحق من مسايرة النص السابق ومساواته في إخراج المعنى.

3 – التناص بالاختلاف: يختلف فيه النص اللاحق عن النص السابق.

باعتبار ذلك من شروط الإبداع، وقد أولى الناقد عبدالقاهر الجرجاني أهمية لهذا النوع من التناص والشيء نفسه عند الناقد حازم القرطاجني صاحب – منهاج البلغاء وسراج الأدباء –.

ويخلص الباحث، إلى أن المستويات الفنية السابقة تعكس لنا طبيعة الرؤية النقدية العربية القديمة في متابعتها لحوار النصوص وتفاعلها، وهي رؤية ظلت مخلصة في بعض جوانبها لمبحث السرقات ومحدداته الأخلاقية والجمالية.

إن الشعرية العربية القديمة ونظرية التناص الحديثة، يشتركان في كون تداخل النصوص وترابطها، بشكل سمة فنية مرتبطة بكل كلام كيفما كان نوعه أو جنسه. لكن السرقات تخالف التناص في كونها ذات بعد تاريخي. فيما التناص منهج وظيفي (لا يهتم بالبعد التاريخي). إن المفاهيم التي مكنت التناص من إنجاز تصوره الجديد حول طبيعة العلاقة التي تربط النصوص: المعرفة الخلفية، المبدع، السياق، المتلقي، المقصدية، إلخ....

أما في الفصل الثاني، دراسة نظرية وتناصية للمعارضات الشعرية، فقد عمل الباحث على تبيان أشكال التناص في الدراسات النقدية الحديثة والخطاب النقدي القديم، تمهيداً للوقوف عند مفهوم المعارضة الشعرية باعتبارها محور الدراسة التناصية التطبيقية وقبل الانتقال إلى المستوى التطبيقي – المبحث الثالث من الفصل الثاني – تناول الباحث مبحثين. فصل القول من خلالها في مجموعة من المفاهيم.

في المبحث الأول – التناص إلى المعارضة – ربط الباحث البدايات الهامة لهذا المفهوم بجوليا كرستيفا وميشال ريفاتير. وقد حدد الناقد المغربي محمد مفتاح نوعين أساسيين من التناص: المحاكاة الساخرة وقد سعى بعض الباحثين العرب إلى عقد حوار جدلي بين (النقيضة) والمحاكاة

المقتدية (المعارضة) مقترحات نظرية التناص الحديثة وإسهامات النقد العربي القديم، كما هو شأن صبري حافظ في كتابه (التناص وإشاريات العمل الأدبي) لكن النقد العربي القديم، لا يحمل سوى إرهاصات هذه المفاهيم. إن العلاقة التي تربط المعارضة بالتناص، هي علاقة خصوص بعموم.

أما في المبحث الثاني – التحديد اللغوي والنقدي لمفهوم المعارضة – فقد حدد الباحث مفهوم المعارضة في المعاجم اللغوي (لسان العرب لابن منظور – القاموس المحيط للفيروزبادي، إلخ....).

حددت هذه المفاهيم معنيين للمعارضة، حسي والثاني معنوي. لقد ارتبط مفهوم المعارضة في الخطاب النقدي القديم، بالموازنة بين الشعراء والفاضلة. كان الأصمعي (ت 216هـ)، وأبو عبيدة (ت 207هـ) يقولان عن الشاعر العربي القديم عدي بن زيد: «عدي بن زيد في الشعراء، بمنزلة سهيل في النجوم، يعارضها ولا يجري معها مجراها..» الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ج 2، ص: 92. بعد ذلك، تناول الباحث المعارضة وإعجاز القرآن. فد تناول علماء إعجاز القرآن مصطلح المعارضة. هذه الأخيرة، تتراوح بين المجاراة والمساواة حيناً والمخالفة حيناً آخر.

إن المدلول البلاغي والنقدي للمعارضة لا يستوي على أفق واحد وهو المساواة، بل يرتبط بمقولة الاختلاف. وقد أدخل عبدالقاهر الجرجاني مفهوم المعارضة في نسق نقدي وإعجازي مشوب بالجدل بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى. وانسجاماً مع مرجعية الأشعرية، وتصوره للمزية البلاغية التي لا تتحقق إلا بالنظم وصور المعنى لا بالألفاظ باعتبارها أصواتاً مسموعة.

أما في الخطاب النقدي الحديث، فقد تناولت الدراسات مفهوم المعارضة من زاويتين:

1 – الزاوية الأولى: تتعلق بالسعي إلى تدقيق الحد الفني لمفهوم المعارضة الشعرية. إن الخطاب النقدي الحديث في تحديده لهذا المفهوم، لم يكن منسجماً، بل تعددت مفاهيمه وتنوعت تصوراته حول المقولات الأساسية والضرورية لتحققه.

2 – الزاوية الثانية: ترتبط بالبحث في إطار أنسب لدراسة هذه الظاهرة، يتجاوز مفهوم الموازنة الذي صاحب نشأتها ويراعي خصوصيتها التناصية. لذا نجد بعض الباحثين يقترحون بدائل مختلفة عن مفهوم المعارضة، على نحو ما ذهب إليه محمد بنيس، حيث استبدل هذا المفهوم بآخر، تجلى في مفهوم النص الغائب. وقد حدد الباحث مفاهيم أخرى، تتقاطع مع مفهوم المعارضة: المعارضة والنقيضة، المعارضة والسرقات. وحتى لا يبقى كلام الباحث نظرياً، (كما أشار هو نفسه) فقد سعى إلى تعميق المعرفة بموضوع التناص وآليات اشتغاله في الخطاب النقدي.

يتجاوز المستوى النظري، إلى تحقيق دراسة تطبيقية وتناصية للمعارضة الشعرية، تكشف عن تفاعل السابق واللاحق وجدل القديم والحديث في صنع الذاكرة الفنية، وذلك من خلال المبحث الثالث – آليات التناص في دراسة المعارضات الشعرية –.

تناول الباحث في هذا المبحث: الصورة التشبيهية، النقل الفني دراسة في الاستشهاد الشعري أو التنصيص والرمز الصوفي، العكس الفني.

أ – الصورة التشبيهية:

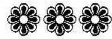
تشمل التشبيه والتمثيل والاستعارة، تتفرع عنها جل محاسن الكلام، ويختلف توظيفها من شاعر لآخر، حسب طبيعة العلاقات التناصية التي

تجسدها النصوص المتعارضة. وفي هذا السياق، تناول الباحث التشابيه الجاهزة من البساطة إلى التركيب. وقف عند الشاعر أبي الحسن الإستجي (النص المعارض) والشاعر أبي بكر بن القوطية (النص المعارض) كما تناول الاستعارة والتمثيل من البساطة إلى التركيب وكذا الاستعارة وتراكب الصور. ويجمل الباحث القول بأن الشاعر في معارضته الذاتية استطاع أن يتصرف في مكونات الصورة الأصل بكيفية فنية مختلفة، مكنته من إضافة لبنة جديدة إلى التصوير البياني العربي القديم. إن هذا ما يؤكد أن المعارضة الشعرية – كما تحققت في هذا السياق – ليست مجرد وسيلة فنية لتأكيد المشابهة مع مكونات النص النموذج، بل هي مسلك قرائي وتناصي يروم تحقيق الاختلاف على جميع المستويات الفنية. أما بالنسبة للنقل الفني (دراسة في الاستشهاد الشعري أو التنصيص والرمز الصوفي) فقد تناول الباحث من خلالها: المعارضة الشعرية/ Pastiche والاستشهاد الشعري أو التنصيص Ciration، مستويات الاستشهاد أو التنصيص وآليات التناص، التنصيص بالمصراع الواحد، التنصيص بالمصراع المتعدد أو عدة أشطر، التنصيص بالبيت الواحد، التنصيص بعدة أبيات. ليخلص في هذا الإطار إلى كون الدراسة التناصية للاستشهاد الشعري أو التضمين هي أن النص المعارض في هذا النمط من التناص هو عبارة عن استعارة موسعة لمكونات النص المعارض وقد ثبت أن المعارض لم يكتف بنقل النواة المعنوية من جهة إلى أخرى، بل سعى إلى توفير الشروط الفنية لهذا النقل، بشكل يجعلها عنصراً مساهماً في تنمية المكونات الفنية والدلالية لنظامها الفني الجديد.

حين انتقل الباحث للحديث عن المعارضة الشعرية والرمز الصوفي تناول الاغتراب الصوفي وأهم مظاهره، والسياق الروحي والصوفي الذي تتحرك في إطاره النصوص المعارضة، من خلال مجموعة من النصوص لشعراء بارزين: ابن عربي، إلخ.... إن هذه العملية التناصية تؤدي وظيفتين:

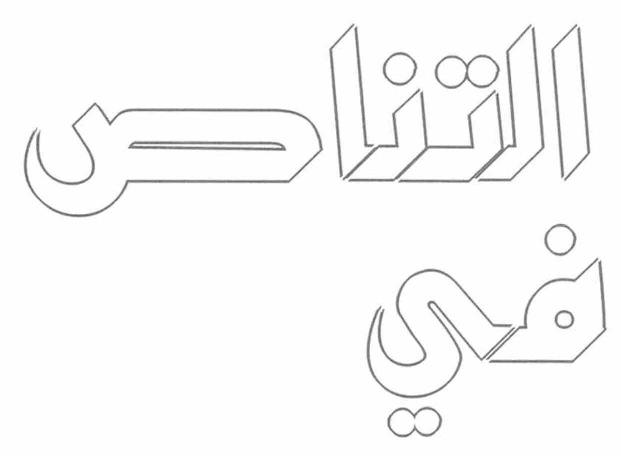
الأولى خارجية وهي وسيلة تعبير عن الحب الإلهي الساري في كل الكائنات، الثانية نصية جمالية.

كما تناول الباحث مواضيع أخرى، شكلت أساس المعارضة الشعرية، ليست مجرد مسلك تناصي يكتفي بالتشابه مع مكونات النموذج التراثي، وتقديس عناصره، واجترارها، بل هي قراءة تحويلية تسعى لاستكشاف مناطق اللاتحقيق فيه، ورتق فجواته وبياضاته على نحو يساهم في تحقيق الاختلاف وإعادة بناء الذاكرة الفنية من جديد.



–) **قراءة لكتاب**: الدكتور بقشي (عبدالقادر)، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ط 1، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2007.

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 355
1 فبراير 2000



التناص في القصيدة الحديثة

قراءة في أسلوب تي.اس اليوت

● بقلم: عبدالمنعم عجب الفيا
(السودان)

التناص من المفردات الحديثة في حقل النقد العربي. ويقصد به استدعاء النص الابداعي لنصوص أخرى وانفتاحه عليها وتداخله معها في سياق واحد. وهو بهذا المفهوم تعريب للكلمة الانجليزية Intertextuality واللفظ المقابل لهذا المعنى في النقد العربي القديم هو الاقتباس. والاقتباس كما عرفته كتب البلاغة القديمة هو تضمين الشعر أو النثر شيئا من القرآن أو الحديث أو بعض الأقوال المأثورة. مثال ذلك اقتباس أبي العلاء المعري قوله الذي يصف فيه نار القِرَى:

حمراء ساطعة الذوائب في الدجى
ترمي بكل شرارة كطراف

من الآية القرآنية الكريمة: ﴿إنها ترمي بشرر كالقصر﴾ والطراف شكل من أشكال بيوت البادية. وقد أباح النقاد العرب القدماء أن يجري الشاعر بعض التحوير في النص المقتبس منه بما

يتلاءم مع غرضه البلاغي.

وإذا كان الشاعر العربي القديم يقتبس من الشعراء الآخرين خوف الاتهام بالسرقة، فإن الشاعر العربي الحديث لا يتورع من الاقتباس أو قل التناص مع الشعراء الآخرين سواء كانوا شعراء عرب أو أجانب. بل يذهب إلى التناص مع الأساطير والقصص والرموز التراثية القديمة. وما ظاهرة توظيف واستدعاء الأسطورة في القصيدة سوى شكل من أشكال التناص بالمفهوم الحديث.

وقد شاعت ظاهرة التناص في الشعر الحديث حتى أصبحت من أبرز الخصائص الأسلوبية للقصيدة الحديثة. ويرجع فضل شيوع هذا الأسلوب البلاغي إلى الشاعر الانجليزي الأمريكي الأصل ت.اس إليوت (1888-1965) الذي اشتهر بأسلوبه المتميز في الاقتباس والتضمين من الشعراء القدامى والمعاصرين ومن النصوص الدينية والأساطير القديمة. وقد تضمنت منظومته الشهيرة The waste land (الأرض الخراب) اقتباسات وإشارات من خمسة وثلاثين نصا قديما وحديثا إلى الحد الذي جعله يذيل القصيدة بهوامش يوضح أو يشير فيها إلى المصادر التي استقى منها بعض رؤاه وإيحاءاته الشعرية.

وقد بسط إليوت فلسفته الجمالية في التناص في مقالة شهيرة له بعنوان Tradition and the Individual Talent (التراث والموهبة الفردية) والتي جاء فيها(1) ليس ثمة شاعر أو فنان يمتلك معناه بمفرده.. وان كل شاعر أو فنان لا يأخذ قيمته الحقيقية إلا إذا وضعناه في مقارنة مع أسلافه من الشعراء والفنانين. لذلك فإن على المرء «أن يكتب وهو لا يحس جيله فقط، بل عليه أن يحس بأدب أوروبا كله منذ هوميروس ومعه أدب بلاده يسكن عظامه».(2) ومن هنا يتضح مدى الأهمية التي يعلقها إليوت على معرفة التراث أو ما يسميه بالحس التاريخي The historical sense «.. ان معرفة التراث تتطلب الحس التاريخي الذي لا غنى عنه لكل من يريد أن يبقى شاعرا بعد سن الخامسة والعشرين. والحس التاريخي يتضمن إدراكا ليس للماضي وحسب بل لحضوره أيضا..»(3) إن إليوت يعول على إلمام الشاعر بالتراث الإنساني إلى الحد الذي يجعله يقول: «إن الجزء الأكبر من إلهام الشاعر يجب أن يأتي من قراءاته ومعرفته بالتاريخ».

لذلك لا عجب أن نجده في قصيدته (الأرض الخراب) قد اقتبس من دانتي وميلتون وادموند سبنسر وشكسبير واندرو مارفيل وتوماس ميدلتون والدوكس هكسلي ود. لورنس وبودلير وفرلين إلى جانب اقتباساته من الكتاب المقدس والديانات الهندية القديمة والأساطير الاغريقية والفينيقية والبابلية والمصرية القديمة. ولعل استلهام واستدعاء إليوت لكل هذه الآثار القديمة والنصوص الحديثة المتباينة والمتنافرة في سياق نص شعري واحد، إشارة لموقف الشاعر من قضية الحداثة. لعله يرى أن التقدم والتطور البشري لا يقوم بالضرورة على الانقطاع مع الماضي بل يقوم على التواصل معه وإعادة إنتاجه على ضوء مستجدات الحاضر. لذلك يمكن القول إن فهمه للزمن الابداعي دائري أو شبه دائري.

فالجديد يخرج من أحشاء القديم ويستند عليه. واللافت للانتباه أن تصور إليوت هنا للزمن الإبداعي هو نفس تصور الشاعر العربي القديم الذي قال:

ما أرانا نقول إلا معارا

أو معادا من لفظنا مكرورا

ويعبر إليوت عن تصوره للزمن الابداعي الذي يتفق مع التصور الأفلاطوني لأصل الوجود، في الرباعية الأولى Burnt Norton من الرباعيات الأربع Four Quartets حيث يقول:(4)

الزمن الحاضر والزمن الماضي
لعلهما معا في الزمن المستقبل
والمستقبل جزء من الماضي
ما كان وما سوف يكون
ينتهي كله في نقطة واحدة
التي هي دائما الزمن الحاضر
وتظل في الذاكرة وقع الأقدام
في منحدر الطريق الذي لم نسلكه
نحو الباب الذي لم نفتحه
إلى داخل حديقة الورد.

كأنما إليوت ينظر إلى التاريخ الإنساني وكأنه يسير في جميع مراحل تطوره نحو هدف واحد هو استعادة الأصل الأول للوجود الإنساني أو الفردوس المفقود (حديقة الورد) حسب تعبير إليوت. وربما يفسر ذلك سر إعجاب إليوت بالكوميديا الإلهية لدانتي التي تصور عالم ما بعد الموت والتي أكثر من الاقتباس والإشارة إليها في قصيدة (الأرض الخراب) كما يفسر ذلك أيضا إعجابه بالفردوس المفقود لجون ميلتون التي تصور هبوط الإنسان من مجده السماوي إلى الأرض وإمكانية استعادة ذلك المجد من جديد.

على أن التناص في مذهب إليوت لا يتوقف عند حدود تضمين النص الإبداعي بيتا ما أو اقتباس إشارة منه أو الزج بأسطورة في ثناياه وإنما يتجاوز ذلك إلى هضم وتمثيل النص المؤثر وتفجير طاقته الإيحائية حتى أن النص المقتبس يكاد يختفي في بعض الأحيان ويتحول إلى مجرد خلفية في الذاكرة الجمالية تضيء فضاء النص. لذلك يمكن القول إن التناص بالمفهوم الحديث لا يعني مجرد اجترار للنصوص المقتبسة أو امتداد أفقي لها وإنما يقوم أصلا على فتح حوار مع النص المقتبس. فالشاعر الحديث عندما يلجأ للتناص مع نص ما فهو إنما يطمح من وراء ذلك إلى إقامة حوار مع ذلك النص ليس بغرض تكراره بالضرورة وتأكيد ما يقوله، وإنما بغرض توظيفه وإعادة إنتاجه وربما برؤية مختلفة قد تنتهي به إلى حد التجاوز والمفارقة. وقد أصبحت الآن المفارقة Paradox أحد أهم الأغراض البلاغية والوظائف الجمالية للتناص في النص الشعري.

والآن يمكن أن نتوقف عند بعض الأمثلة لنرى كيف يتدرج التناص عند إليوت من تضمين أو اقتباس شيء من النص المتناصص معه إلى إعادة إنتاج النص وفتح حوار معه قد ينتهي إلى حد المفارقة. ففي الجزء الأول من «الأرض الخراب» يصف الشاعر صديقه جان فردينال الذي غرق في خليج الدردنيل في الحرب العالمية الأولى على لسان قارئة الطالع قائلا:(5)

الملاح الفينيقي الغريق
انظر! (لؤلؤتان صارتا عيناه)

يقول إليوت في هوامش (الأرض الخراب) أنه اقتبس قوله (لؤلؤتان صارتا عيناه) من قول شكسبير في مسرحية العاصفة The tempest حيث

كان (آريل) يغني عزاء وسلوانا لفردناند أمير نابولي، الذي ظن أن أباه قد مات في العاصفة البحرية ولكن (آريل) يخبره أن أباه لم يمت بل مر بتحول بحري إلى شيء نفيس ونادر حيث تحولت عيناه إلى لؤلؤتين وعظامه إلى مرجان(6)

على بعد خمسة أميال
يرقد أبوك
عيناه صارتا لؤلؤتين
من عظامه صنع المرجان
لا شيء منه يتحلل
بل يتحول إلى شيء نفيس ونادر

ثم يكتشف فردناند فيما بعد أن أباه لم يمت حقا وإنما (آريل) كان يغني سلوانا له حتى قاده إلى ميرندا التي شغف بها حبا. ولعل إليوت باستلهامه لأغنية (آريل) في مسرحية (العاصفة) يتمنى لو أن ما حدث لوالد فردناند يحدث لصديقه الذي غرق في خليج الدردنيل والذي أشار إليه بالملاح الفينيقي الغريق بل يتمنى لو أن صديقه لم يمت حقا كما كان الحال مع والد فردناند.

وفي الجزء الثاني من (الأرض الخراب) المسمى Game of chess (لعبة شطرنج) يصف إليوت تلك المرأة الأرستقراطية التي تعيش في رفاهية ونعيم ولكنها مع ذلك تحس بالفراغ والملل في إشارة إلى الخواء الفكري والروحي الذي ساد أوروبا في أعقاب الحرب الكونية الأولى، يقول:(7)

الكرسي الذي عليه جلست
يتوهج على الرخام كالعرش المرد

يقول إليوت في هوامش الأرض الخراب إنه اقتبس قوله «يتوهج.. كالعرش الممرد» من قول شكسبير بمسرحية (أنتوني وكيلوباترة) حيث يصف لحظة لقاء أنتوني كيلوباترة أول مرة قائلا:

الزورق الذي عليه جلست
يتوهج فوق الماء كالعرش الممرد

وأظن أن الدكتور عبدالواحد لؤلؤة قد وفق كثيرا عندما ترجم عبارة The bumished Throne بالعرش الممرد(8) ولعله استوحى هذه الترجمة من الآية القرآنية ﴿قيل لها ادخلي الصرح فلما رأته حسبته لُجة وكشفت عن ساقيها قال إنه صرح ممرد من قوارير﴾ فهل في قول شكسبير هذا صدى من هذه الآية القرآنية؟

في المثالين السابقين نلاحظ أن التناص عند إليوت لم يتعد التضمين والاقتباس مع بعض التحوير في المثال الثاني.

أما في المقال الثالث والأخير سوف نرى إلى أي مدى يمكن أن يتعدى التناص عنده مجرد التضمين والاقتباس إلى حد إقامة حوار مع النص بغرض إعادة إنتاجه ومفارقته جماليا. ففي الجزء الثالث من قصيدة (الأرض الخراب) المسمى موعظة النار The fire sermon وفي معرض حديث الشاعر عن الخواء الفكري والجفاف العاطفي الذي ساد أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، يصور حياة تلك الفتاة التي تسكن بمفردها وتعمل سكرتيرة في أحد المكاتب وتعيش في لا مبالاة ولا تعتني بترتيب غرفتها، تأكل الطعام المعلب، وتحاول أن تقتل الملل بسماع الموسيقى أحيانا لكنها لا تجد طعما لأي شيء حتى في الحب الذي تمارسه مع عشيقها فعندما تنتهي ذات مساء من

لعبة الحب معه تنهض في لا مبالاة ثم تسوي شعرها في عصبية وتضع أسطوانة على جهاز التسجيل عساها تجد في الموسيقى ما لم تجده في ممارسة الحب. يقول إليوت عن هذه الفتاة(9)

..فحين تنحدر الحسناء إلى الحماقة
تعود تذرع غرفتها وحيدة
تسوي شعرها بحركة آلية
وتضع أسطوانة على جهاز التسجيل.

ويخبرنا إليوت في هوامش (الأرض الخراب) أنه اقتبس قوله: «حين تنحدر الحسناء إلى الحماقة» من رواية (أسقف ويكفيلد) لأوليفر جولد سميث (1730 - 1774م) حيث تقف أوليفيا في المكان الذي أغويت فيه وتغني نادمة :(10)

حينما تنحدر الحسناء إلى الحماقة
وتدرك مؤخرا غدر الرجال
فأي فن يمكن أن يخفف مأساتها
أو يمسح عنها عبء الاحساس بالذنب
الفن الوحيد الذي يمكن أن يواري
سوءاتها: هي أن تموت!

وواضح أن الغرض من التناص هنا هو المفارقة.. ففتاة جولد سميث عندما تروح ضحية الغواية الجنسية تحس بالندم وانتهاك الشرف وبالعار الذي لا يغسله سوى الانتحار، أما فتاة إليوت في (الأرض الخراب) فإنها عندما تمارس لعبة الجنس مع محبوبها فإنها فقط تنهض في لا مبالاة تسوي شعرها وتعود تمارس حياتها الطبيعية دون أدنى إحساس بأي ذنب.. ولعل إليوت أراد بهذه المفارقة الإشارة إلى التغيير الاجتماعي والأخلاقي الذي لحق بالمجتمعات الغربية لاسيما في مجال الحرية الجنسية.

وقد تأثر الشعراء العرب المحدثين كغيرهم من الشعراء بطريقة إليوت في التناص، ومن أكثر الشعراء تأثرا من جيل الرواد السياب والبياتي وأدونيس وخليل حاوي وصلاح عبدالصبور ومحمد عبدالحي وأمل دنقل وآخرون. ويمكن أن نسوق مثالا يوضح التأثر المباشر للشعراء العرب بأسلوب إليوت في الاقتباس والتضمين. يقول الشاعر العراقي بدر شاكر السياب في قصيدة «رؤيا فوكاي»:

أبوك رائد المحيط ينام في القرار
من عينيه لؤلؤ يبيعه التجار

وأوضح أن السياب اقتبس قوله «من عينيه لؤلؤ يبيعه التجار»(11) من قول إليوت في (الأرض الخراب) «لؤلؤتان صارتا عينيه» الذي اقتبسه بدوره كما أوضحنا من مسرحية (العاصفة) لشكسبير حيث كان (أريل) يغني سلوانا لفردناند ويخبره أن أباه لم يمت وإنما مر بتحول بحري حيث تحولت عيناه إلى لؤلؤتين وعظامه إلى مرجان. وإذا كان السياب قد اكتفى بتكرار قول شكسبير وتضمينه في قصيدته، فإن الشاعر السوداني محمد عبدالحي (1944 - 1989) لا يكتفي فقط باستدعاء قول شكسبير بل يقوم بإعادة إنتاجه وتوظيفه ويمزج بينه وبين أسطورة ضياع أودسيوس أو (أوليس) بطل ملحمة الأوديسا لهوميروس. يقول محمد عبدالحي في قصيدته «سمندل في حافة الغياب» :(12)

لو ضاع في نزوعه البحري فالعباب
والملح - عبر زمان البحر
سينحتان من عظامه المبلورة
حدائق من صدف
تضيء في صيف الليالي المقمرة

على رمال ساحل الغياب

قوله: «لو ضاع في نزوعه البحري» إشارة إلى ضياع أودسيوس الذي ضل طريقه إلى جزيرته في عودته من حرب طروادة وظل تائها عشر سنوات في عرض البحار. أما قوله: «العباب والملح سينحتان من عظامه المبلورة حدائق من صدف» ففيه تناص مع قول شكسبير في أغنية (آريل) بمسرحية العاصفة «عيناه صارت لؤلؤتين.. من عظامه صنع المرجان».

وكانت عرائس البحر في الأوديسا يغنين غناء ساحرا على شاطئهن الصخري فيغوين البحارة فيتجهون بسفنهم نحوه فترتطم بالصخور وتتناثر عظامهم على الشاطئ. وكانت (بنيلوبا) زوجة أودسيوس تدرك هذه الحقيقة ولكن الشاعر محمد عبدالحي يجعل (بنيلوبا) في قصيدته تمني نفسها وتتعلل بأنه حتى ولو ذهب زوجها ضحية للغواية على شاطئ الهلاك فإن عظامه لن تبلى أبدا بل تتحول إلى حدائق من لآلئ تضيء السواحل لتنقذ البحارة من الهلاك.

وقد تطورت ظاهرة التناص بعد إليوت على يد منظري الحداثة وما بعدها من أمثال رولان بارت وجان لاكان وجوليا كرستيفا وجاك دريدا إلى الحد الذي جعلهم يقولون إنه ليس هنالك ثمة نص وإنما تناصص وإن النص الابداعي ما هو إلا سلسلة غير متناهية من النصوص الأخرى ولكن هذا حديث آخر

المراجع والهوامش:

1- T.S. Eliot, The sacred wood, Methuen and colfd, London, 1965. P. 49.
2 - Ibd. P. 49.
3 - P. 49.
4 - T.S. Eliot, Four Quartets, Faber, London, 1989. P. 13.
5 - T.S. Eliot, the waste Land and other poems, Faber and Fabe, London Third ed. 1990. P. 24.
6 - الدكتور عبدالواحد لؤلؤة - الأرض اليباب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت طبعة أولى 1980.
7- T.S. Eliot, the waste land and other pomes, a bove mentioned.
8 - الدكتور عبدالواحد لؤلؤة - الأرض اليباب سبق ذكره.
9- T.S. Eliot, the waste land and other pomes, a bove mentioned.
10 - Student's Guide to the selected poems of T.S. Eliot, Thouthman. London. 1954. P. 76.
11 - د. عبدالواحد لؤلؤة التناص مع الشعر المغربي مجلة الوحدة - المجلس القومي للثقافة العربية - التأصيل والتحديث في الشعر العربي عدد 82 / 83 يوليو - أغسطس 1991م ص 14، 17.



الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 487
1 فبراير 2011

مسرح

التناص في المسرح العربي

بقلم: د.أحمد زياد محبك*

حظي التناص في النقد العربي الحديث منذ السبعينيات من القرن العشرين باهتمام النقاد العرب ترجمةً وتنظيراً وتطبيقاً، وظهرت دراسات عدة تناولت التناص في الشعر والرواية، ولكن لم يحظ المسرح العربي بأي بحث يتناول التناص فيه، مع أن المسرح هو أكثر الأنواع الأدبية احتفالاً به، لذلك اختير "التناص في المسرح" ليكون موضوعاً لهذا البحث، إذ يبدو الأخذ بالتناصية في النقد أكثر ملاءمة للمسرح، ولا سيما التناص مع القصة والتناص مع الطريقة وفق تحديد جينيت.

ويقدم البحث تعريفاً مكثفاً بمفهوم التناصّ عند جوليا كريستيفا، ثم يقدّم فهم جيرار جينيت له، ويعرّف بالأنواع الخمسة للتناص التي حدّدها، ثم يطبقها على بعض المسرحيات العربية، ولا يغفل مفهوم التناص الإرادي واللاإرادي، بل يشير إليه، كما يشير إلى مستويات التناص من اجترار وامتصاص وحوار، ويحرص على التكثيف الشديد في الإجراء النقدي، والاختصار في الأمثلة والشواهد، والإقلال من الحواشي والمراجع، والاكتفاء بالإحالة إلى ما هو مقبوس منه، وغاية البحث اختبار المصطلح والمفهوم، وهو يخلص إلى أن التناصّ تقنية إبداعية، أجريت عليها تطبيقات كثيرة، أعقبتها دراسات نقدية تنظيرية، فتحول درس التناص إلى منهج نقدي، كما يخلص إلى أن التناصّ ظاهرة محايدة، لا تمنح النص أي قيمة، إنما القيمة في التعامل مع التناص، ثم يعرض البحث بعض سلبيات التناص، ويكشف أخيراً عن قيمة فهم جيرار جينيت، ويقارنه بفهم بلوم، ويفتح في الختام أفقاً لدراسة جوانب أخرى في التناص.

وكانت غاية البحث في المقام الأول التطبيق النقدي، ولم تكن غايته التأريخ لمفهوم التناص في النقد الغربي ولا في النقد العربي، فهذا يحتاج إلى بحث مستقل، كما لم تكن مهمته التتبع التاريخي للتناص في المسرح العربي، إنما كانت غايته التطبيق على بعض النماذج، وقد بلغ عدد المسرحيات المدروسة عشرين مسرحية، وحرص البحث بعض الحرص على التسلسل التاريخي للمسرحيات، كما اختار من ترجمة المصطلحات الأكثر استقراراً، مع العلم بأنه كان لكل ناقد من النقاد الغربيين فهمه الخاص للمصطلح

* × كاتب وأكاديمي من سوريا.



واستعماله المختلف له، وأحياناً اشتقاقه الخاص، كما كان للنقاد العرب اختلافهم الكبير في ترجمة المصطلحات وفهمها أيضاً واستعمالها، ولذلك حرص البحث على تعريف المصطلح الذي يستعمله.

تمهيد

التناص "intertextual بمعناه اللغوي دخول نص في نص، وبمعناه النقدي علاقة ما بين نص حاضر ماثل ونصوص أخرى سابقة أو معاصرة٢ أو حتى لاحقة تدعى النص الغائب، وهي علاقة يكتشفها القارئ معتمداً فيها على ثقافته، وليس المقصود بالنص الغائب مجرد النص اللغوي المطبوع text ، وإنما الخطاب discourse ويعني أي شكل من أشكال التعبير بأي أسلوب أو طريقة أو وسيلة، من حركة أو إشارة أو عادات اجتماعية أو تعبير شعبي، ودراسة التناص "هي التناصّيّة intertextuality ، والنصوص الغائبة التي دخلت في النص الحاضر تسمى المُتناصّ بصيغة اسم المفعول.

والتناص "ظاهرة أدبية معروفة في آداب العالم كله، قديمه وحديثه، وقد عرفها الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، وأبرز أشكاله تكرار أقوال السابقين والإشارة إليهم ثم النقائض والمعارضات والتضمين والاقتباس والتشطير والتخميس، ودرس النقاد العرب القدامى ظاهرة التناص "تحت مصطلح السرقات الأدبية، ووضعوا لها أنواعاً، ووُضعت كتبٌ كثيرة عن هذا الموضوع، كما عولج موضوع العلاقة بين مصطلح التناص والسرقات الأدبية في مقالات كثيرة، وقد "حققت قضية السرقات الأسبقية، ولكن فقدت الاصطلاح المعبر، وارتبطت بالمنطق الأخلاقي"٣، وحمل مفهوم السرقات حكم قيمة، في حين بدا مصطلح التناص محايداً.

التناص intertextual بمعناه اللغوي دخول نص في نص، وبمعناه النقدي علاقة ما بين نص حاضر ماثل ونصوص أخرى سابقة أو معاصرة1 أو حتى لاحقة تدعى النص الغائب، وهي علاقة يكتشفها القارئ معتمداً فيها على ثقافته، وليس المقصود بالنص الغائب مجرد النص text اللغوي المطبوع، وإنما الخطاب discourse ويعني أي شكل من أشكال التعبير بأي أسلوب أو طريقة أو وسيلة، من حركة أو إشارة أو عادات اجتماعية أو تعبير شعبي.

وظهر مصطلح التناصّ٤ بالفرنسية Intertextualitè عند الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا Julia Kristeva بين عام ١٩٦٦ وعام ١٩٦٩ بعد استقرارها في فرنسة وأخذها بالمشاركة في النشاط النقدي، وتركيزها على دراسة النص، متأثرة بكل الاتجاهات النقدية المعاصرة من بنيوية وتفكيكية وألسنية وسيميائية، بل كانت متأثرة بالماركسية نفسها وبالرياضيات واستخدمت بعض مصطلحاتها، وكانت على وشك استخدام مصطلح الأيديولوجيم Idèologème أو العيِّنة الدالة، فكل علامة تدل على أيديولوجيا قائلها،

جعل جينيت التناص[٣] المتفرع Hypertextualité نوعاً واحداً، ثم أشار إلى شكلين، متفرع عن قصة، ومتفرع عن طريقة، وسيدرس البحث كل شكل على حدة، وسيسميه نوعاً، والمقصود بالتناص المتفرع عن قصة أن يستعير الكاتب قصة معروفة من الأساطير أو الدين أو التاريخ أو الأدب أو التراث الشعبي، ثم يقدمها بطريقة جديدة ورؤية جديدة.

ولكنها استعملت مصطلح التناصّ، وقد استوحت هذا المصطلح من دراسة باختين Mikhael Bakhtine لأعمال ديستوفسكي Dostoevsky F. عام ١٩٦٣، وقد عُنِي في تلك الدراسة بمبدأ الحوارية Dialogisme ، وأبرز تجلياتها عنده تعدد الأصوات Polyphonie ، أي أن يتضمن الملفوظ مستويات لغوية متعددة، كما تأثرت بقوله إن الإنسان كائن اجتماعي وإن ذاته لا تتكون إلا من خلال علاقته مع الآخرين، وفي هذه العلاقة يستعمل اللغة وفق ما تحمل من علاقات من خلال استعمالات الآخرين لها، ولا يستعملها بمعناها البكر الأول، وآدم وحده الذي استخدم اللغة بكراً، خالية من أي ظل من استعمال سابق، فكل كلمة هي علامة marquè مثقلة باستعمال الآخرين لها، ولذلك أيضاً ليس الأسلوب هو الرجل كما هو شائع وإنما هو المجتمع، وقد خلصت إلى أن كل نص ينبني كفسيفساء Mosïque من الاستشهادات Citations وأنه امتصاص وتحويل Transformation لنص آخر.

وقد تنبّه إلى مفهوم التناص من قبل عدد غير قليل من النقاد منهم لوتمان Lotman وفلاديمير شكلوفسكي shklovsky بالإضافة إلى باختين Mikhael Bakhtine، ولكن كريستيفا هي التي وضعت المصطلح، وحدَّدت معناه، ثم عمل فيه بلوم H. Bloom وشنايدر M. Schneider وبارت R. Barthes وأريفي Arrive ودريدا J. Derrida وليتش Leitch ولوران جيني Jenny وريفاتير M. Riffaterre ثمّ جينيت G. Genette وكان لكل منهم مصطلحاته، أو كان لكل منهم استعماله الخاصّ للمصطلحات، وهذا ما دفع كريستيفا عام ١٩٧٤ إلى التخلّي عن المصطلح، إذ رأت أن معظم الذين استعملوه قد أساؤوا فهمه، وتبنّت مصطلحاً جديداً هو التموضع Transposition مؤكّدة أن التناصّ تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة.

ويُعَدُّ فهم جيرار جينيت Genette للتناص[٤] الذي قدّمه في كتابه "أطراس Palmpsestes" عام ١٩٨١، الأكثر نضجاً، لأنه نتاج استيعابه للدراسات السابقة وما طرأ عليها من تطور، وهو يقول بخمسة أنواع للتناص[٥]، الأول التناص[٦] Intertextualité بمعنى الاستشهاد Citation الحرفي المنصّص أو غير المنصّص، والواضح أو الخفي القائم على التلميح L'Allusion، أو تناص السرقة، والثاني النص الموازي Paratexte ويكون بالعنوان أو الإهداء أو التعليقات أو الرسوم والأشكال، والثالث

النصية الواصفة Métatextualité والمقصود بها النص الذي يشرح نصاً آخر ويفسّره، سواء ورد نصه أم لم يرد، والرابع "النصية المتفرعة Hypertextualité" ويعني تفرع نص عن نص آخر، يستمد وجوده منه سواء ذكره أو لم يذكره، مثل الإنيادة وعوليس في اعتمادهما على الأوديسة، والأولى تحكي قصة جديدة بطريقة الأوديسة، والثانية تحكي قصة الأوديسة بطريقة جديدة، وسيعتمد البحث على هذا النوع بصورة أساسية، لأنه الأكثر مناسبة للمسرح، وسيجعله نوعين مستقلين: المتفرع عن قصة مثل عوليس، والمتفرع عن طريقة مثل الإنيادة، وفق فهم جينيت نفسه، والنوع الخامس"النصيّة الجامعة l'Architextualité" عن طريق تسمية العمل وتحديد نوعه، كأن يوصف بأنه رواية أو قصة، ولكن القارئ هو الذي يحدّد نوعه لا التسمية.

وسيقوم البحث على فهم جينيت، وسيتعرض في أثناء التطبيق لمستويات التناص"من اجترار أو امتصاص أو حوار٦، والاجترار هو تكرار المُتناص"من غير إضافة ولا تغيير، والامتصاص هو تفكيك المُتناص"وإعادة خلقه، والحوار هو إقامة علاقة جديدة مع المتناص"مختلفة كلياً. وسيشير البحث إلى التناص "الإرادي والتناص "اللاإرادي، ولكن يبقى فهم جينيت هو العمدة في الإجراءات التطبيقية في هذا البحث، ولا يعني هذا في شيء التقليد أو الاتباع، إنما يعني الأخذ بخبرة نقدية هي ملك الإنسانية.

النوع الأول. التناص"المتفرع عن قصة:

جعل جينيت التناص"المتفرع

> **يقيم سعد الله ونوس في مسرحيته: "الملك هو الملك" تناصّاً متفرعاً عن حكاية "النائم واليقظان"، كما فعل النقاش، فيعالج الحكاية معالجة فنية مختلفة كلياً، فالملك فيها نال منه الغرور،واستبد، وأراد أن يتسلى، ويلتقي أبا عزة، وهو تاجر أفلس، وأخذ يحلم بتولي الملك، لينتقم من أصحابه التجار.**

Hypertextualité نوعاً واحداً، ثم أشار إلى شكلين، متفرع عن قصة، ومتفرع عن طريقة، وسيدرس البحث كل شكل على حدة، وسيسميه نوعاً، والمقصود بالتناص المتفرع عن قصة أن يستعير الكاتب قصة معروفة من الأساطير أو الدين أو التاريخ أو الأدب أو التراث الشعبي، ثم يقدمها بطريقة جديدة ورؤية جديدة، مثل مسرحية "أوديب الملك" لسوفوكليس المتفرعة عن أسطورة أوديب، وهذا النوع كثير في المسرح العالمي، وفي المسرح العربي. وقد عرفه المسرح العربي منذ نشأته عام ١٨٤٧على يد مارون النقاش، ومن ذلك مسرحيته "أبو حسن المغفل أو هارون الرشيد" المتفرعة عن حكاية "النائم واليقظان" التي وردت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المئة من ليالي ألف ليلة وليلة، وتروي أن أبا حسن كان يتمنى لو أصبح خليفة ليوم واحد ليحقق أمانيه، ويصادف مرور الخليفة بداره، فيسمعه، فيسقيه المنوّم، ويحقّق أمنيّته، فيجد نفسه خليفة، وتختلط عليه الأمور، ثم

يقيم رياض عصمت في مسرحيته "الحداد يليق بأنتيغونا" تناصاً متفرعاً مباشرة عن طريقة مسرحية أنتيغون لسوفوكليس، والحداد يليق بإلكترا ليوجين أونيل، وتقدمت الإشارة إليهما، وهي تصور الحرب الأهلية وما تجر على الناس، وبسبب الحرب يرجع مأمون إلى الوطن قادماً من أوربة وكان فيها للدراسة، فيجد والده الزعيم متورطاً فيها.

يعيده الخليفة إلى ما كان عليه. والنقاش يحوِّر في أصل الحكاية، ويدخل فيها الأشعار والرقص والغناء، ومنها المقطع الآتي٧:

- أبو الحسن عرقوب: أنت تقول إن خلافتي هي من أعوام جزيلة، وأنا مفتكر أني كنتُ أبا الحسن من أيام قليلة، أنسيتَ حين كنّا على الدجلة مع الدراويش، ومعاطاتي الأفيون وشربَ المدام والحشيش، فأظنُّ ماعدا الغلط والسّهو، أنّ خروجنا من هناك لم يكن إلاّ من نحو.... نحو... يضع يده على جبهته.

-عرقوب بذاته:

لم يكن إلا أمس المسا

أمس يوم الإثنين بعد العشا

حينما بنجوك في غفلة

مع شرب المدام وقت العشا

- أبو الحسن عرقوب: نحو... من نحو أربع سنين.

-عرقوب أبو الحسن: مضبوط، صدقتَ يا أمير المؤمنين.

والنقاش "لم يلتزم بتلك الحبكة الساذجة التي تضمنتها ألف ليلة وليلة، ولم يتقيد بتلك الحوادث المحدودة التي نسجت منها، بل أفاض في التنويه بحياة أبي الحسن ومشكلاته الشخصية ...ورأينا موضوعاً جديداً هو حب أبي الحسن لدعد ومنافسة أخيه له في هذا الحب، كما عدل النقاش في شخصية أبي الحسن تعديلاً أساسياً ...فهو عند مارون يتمادى به الحلم، حتى يظن أن الخلافة بالنسبة إليه أمر طبيعي...وقد أحاط هذه الشخصية بإطار وحددها فيه كما شاء أن يرسمها"٨. والتناص"في المسرحية إرادي، يقوم على الامتصاص، ويسعى إلى إدخال المسرح إلى المجتمع العربي معتمداً على قصة من التراث.

وعرف المسرح العربي هذا النوع على يدي أحمد أبي خليل القباني، ومن مسرحياته "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب"، وتتفرع عن حكاية ترويها شهرزاد في الليلة الثانية والخمسين من ليالي ألف ليلة وليلة، وتحكي عن تاجر دمشقي يُدْعى "غانم" قَدِم إلى بغداد، فرأى رجالاً يحملون تابوتاً يودعونه المقبرة خلسة، ويفتح التابوت، فيجد فيه صبية نائمة، يوقظها ويمضي بها إلى نُزُله، ويراودها عن نفسها ثم يعف عنها حين يعلم أنها جارية الخليفة، ثم تخبره أن زوجة الخليفة قد وضعت لها المنوِّم، وأرسلتها إلى المقبرة لتوهم الخليفة بموتها، ويعلم الخليفة بالمؤامرة، فيرسل جنده، ليأتوا بها، فتقسم له أنها لم تخنه، وينال المرض من غانم، وتصل

إليه أمه وأخته، ثم يعثر عليه الخليفة، فيعفو عنه، ويزوجه جاريته، ويتزوج هو أخت غانم. ولا تختلف مسرحية القباني عن حكاية ألف ليلة وليلة، إلا في حذف بعض التفاصيل، ويظهر الشعر في بعض المشاهد، والنثر فيها مسجوع، والغاية من الشعر والغناء والرقص جذب العامة، ومن الشعر أبيات تنشدها قوت القلوب، وفيها تقول٩:

لفرط الأسى قلبي يذوب وهل يغني

نواحي وصبري زال من شدة الحزن

ويدعو غانم وهو في الخان الغلمان ليرقصوا ويغنوا، وهم ينشدون١٠:

بدري أدر لي كاس الطلى

فالراح لي، مضنًى، حلا

والتناص فيها إرادي لترسيخ المسرح في المجتمع، وهو تناص اجتراري، يقوم على قليل من التحوير والتغيير.

ويقدم أحمد شوقي في مسرحيته "مجنون ليلى" قصة متفرعة عن أشعار قيس ابن الملوح وأخباره، فيصور حباً عفيفاً، جمع بين قيس وليلى، في مجتمع يحرم على المرأة الزواج ممن يذكرها في شعره، ولكنه لا يعادي الحب، فوالي المدينة يسعى إلى خطبة ليلى لقيس، ووالدها يقرّ بحب قيس لها، ولكنه لا يريد تزويجها منه، خضوعاً منه لأعراف المجتمع، وتختار ليلى ورداً الثقفي كرمى لأبيها، ويقدّر زوجها حبها لقيس، فلا يمسّها، بل يسمح لها باستضافة قيس، ثم تموت كمداً، ويموت قيس فوق قبرها. والتناص امتصاصي حقق فيه شوقي تغييراً في القصة، ومن أبرزه لقاء قيس غلاماً ينشده بيتين له، لم ينشدهما هو نفسه أحداً من قبل، والبيتان لمجنون ليلى وقد دخلا في تناص مع مسرحية شوقي، وهما١١:

وأجهشت للتوباد حين رأيته

وكبر للرحمن حين رآني

وأذريت دمع العين لما عرفته

ونادى بأعلى صوته فدعاني

ثم يعلم قيس في المسرحية أن الغلام شيطان شعره، وأنه في وادي الجن، والتناص الذي قامت عليه المسرحية مع قصة حب المجنون تناصٌّ إرادي قصد إليه شوقي لتمجيد الماضي العربي وإعلاء قيمة الحب.

ويقيم ممدوح عدوان في مسرحيته "هملت يستيقظ متأخراً" تناصّاً متفرعاً عن القصة في مسرحية "هملت"

ثمة أشكال من التناص المتفرع عن قصة أو عن طريقة تبنى عليه مواقف في المسرحية، ولا تبنى عليه المسرحية كلها، ويمكن تسميته التناص الجزئي، وهو كثير، ومن ذلك على سبيل المثال تكلم مولود في المهد بالحكمة واقتراح الحلول أمام السلطان في مسرحية "مرافعات الولد الفصيح" لعبد الكريم برشيد، فهو متفرع عن قصة السيد المسيح عليه السلام الذي كلّم الناس وهو في المهد.

لشكسبير، فيعالج القصة معالجة جديدة، ويقدم رؤية جديدة تتمثل في وضع هملت في مناخ تظهر فيه أشكال الفساد والخيانة أشد خطورة، فالظرف العام ليس مجرد اغتيال الملك وزواج أخيه من أرملته، فحسب، وإنما هو عدوان النمسا على الدانمرك، واقتطاع جزء من أرضها، وخضوع الدانمرك لإرادة فورتنبراس، وهملت يدرك ذلك كله ولكنه لا يفعل شيئاً سوى شرب الخمرة، والتمثّل ببعض الأقوال من "الإنجيل" لإزعاج الملك، فهملت يدخل على حفل استقبال فورتنبراس ليقول لهم إنهم يشربون دماً لا خمراً، وإن هذا هو العشاء الأخير، ثم يقلب المائدة، ويصفهم بأبناء الملاعين، وينتقده هوراشيو قائلاً: "الجريمة التي حدثت حولك، أكبر من أن تعالجها بهذه الطريقة، نحن نريدك أن تفعل شيئاً" ١٢. وتختلف مسرحية عدوان عن مسرحية شكسبير بالبدء من النهاية، من موت هاملت ورجائه من هوراشيو أن يروي قصته، وبقاء الجميع على قيد الحياة. والملك لا يموت، كما لا يموت صديقا هاملت روزنكراتس وغولدنشترن، ولا تموت الملكة، ولا تملك أوفيليا عدوان عفة أوفيليا شكسبير، فهي تقيم علاقات جنسية مع هاملت، وتسعى إلى الحمل منه، كي يتزوجها، ولا تنتحر، ويبدو بولونيوس أكثر دهاء، فهو يسرق المساعدات للوطن، ويحيك المؤامرات بوضوح، ويظهر في المسرحية شخصية شاب فقير يمثل الشعب، ولكنه لا يفعل شيئاً، وتنتهي المسرحية ولا أثر له، ويقدم روزنكراتس على اعتقال هوراشيو ليسأله عن ذلك الشاب الفقير، ويحظى لورنزو بالاهتمام، فهو مواطن جريء، يساق إلى السجن، ثم يموت تحت التعذيب على يد صديقه روزنكراتس. ويغيب عن المسرحية عرض الفرقة الجوالة عند شكسبير، وتتحدث المسرحية بالمقابل عن مسرحية يُعدُّها هملت عن قصة شهريار، ولكنها لا تُعْرَض، ويُكْتَفى بالحديث عنها، ويغيب عن المسرحية أيضاً مشهد حفار القبور، ويُستُغْنَى عنه بحديث هاملت عن فتحه قبر أبيه للتأكد من حقيقة الشبح. وتختلف أيضاً بالخطاب المباشر الذي يتوجه به هوراشيو غير مرة إلى الجمهور، وتبدو مسرحية عدوان تقريرية، ومن ذلك قول بولونيوس: "السياسة لا تجري بالمخاوف والأمزجة، للسياسة قوانين، حتى الملك لم يعد يستطيع التراجع، أو تغيير شيء، لقد أفلت الأمر من يده، وأصبحنا نحن النظام" ١٣. لقد أقام عدوان تناصاً حوارياً متفرعاً، فكّك فيه قصة شكسبير وأعاد بناءها، للتعبير بصورة غير مباشرة عن نكسة حزيران ١٩٦٧، ولكن التعبير جاء بصورة ذهنية، وليس من خلال تجربة، وبدت الشخصيات معبِّرة عن أفكار ولم تملك روحها وحياتها، وبدا التناص مقصوداً لغرض فكري.

ويقيم سعد الله ونوس في مسرحيته: "الملك هو الملك" تناصّاً متفرعاً عن حكاية "النائم واليقظان"، كما فعل النقاش، فيعالج الحكاية معالجة فنية مختلفة كلياً، فالملك فيها نال منه الغرور، واستبد، وأراد أن يتسلّى، ويلتقي أبا عزة، وهو تاجر أفلس، وأخذ يحلم بتولي الملك، لينتقم من أصحابه التجار، ويلعب الملك معه لعبته، فيصبح ملكاً بمجرد ارتدائه ثوب الملك، ويصبح خادمه عرقوب الوزير، ويأخذ في الاستبداد، فلا يتعرف إلى زوجته التي جاءته تشكو إليه زوجها،

ولا يتعرف إلى ابنته، ولكنه يتعرف إلى صديقيه التاجرين الشيخ طه وشهبندر التجار، ويلبي طلباتهما، ويتخذ قرارات أشد عسفاً، وتتذمر ابنته عزة، فيؤكد لها عبيد وجود مجموعة ثورية، ثم يحدثها عن ملك ظالم، أقدم الناس على أكله، فصحّتْ جسومهم، وراقت لهم الحياة، ويخلع الممثلون ثيابهم، معلنين انتهاء لعبة التنكر، فالمسرحية تقوم على فكرة اللعبة، وتنوع المستويات اللغوية، وتعدد الأشكال الفنية، وهو ما يساعد المتلقي على فهم الغاية من التناصّ، وهي فضح زيف الحاكم الفرد المستبد، والكشف عن لعبة الحكم، ومن الأغاني في المسرحية مقطع يتم فيه تمجيد الحاكم، ومنه١٤ :

أنت مولانا الكريم

سدت بالملك العظيم

فابق يانسل الكرام

في نعيم لا يرام

ويقترح الملك تفقد أحوال العامة فيقول له الوزير:"العامة كالضفادع، لا تمل من النقيق، فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالزنخ والوسخ"١٥، ويخشى الوزير ضياع منصبه، فيصرّح:"حين أخلع ردائي أشعر نوعاً من الرخاوة تدب في بدني، تخور ساقاي، أو تصبح الأرض أقل صلابة"١٦، ويرتدي أبو عزة ثياب الملك فيعلن:"الآن آن القهر للحساد، مادمت سلطان البلاد، أنقش الختم على بياض، فينقضي أمري بلا اعتراض"١٧، وقد حقق التناص وظيفته في توصيل فكرة المسرحية، وهو تناص إرادي، قام على الحوار مع أصل القصة الوارد في ألف ليلة وليلة، بما غير فيها وبدّل، وبما أغناها به من تقانات فنية.

والتناص المتفرع عن القصة كثير في المسرح العربي، ويمكن أن يشار إلى أكثر مسرحيات توفيق الحكيم، ومنها "شهرزاد" و"أهل الكهف" و"بيجماليون" و"أوديب الملك"، وهذا النوع من التناصّ مجرد تقانة محايدة، لا تمنح العمل أي قيمة، وإنما القيمة في التعامل الفني مع القصة.

النوع الثاني. التناص المتفرع عن طريقة:

وفي هذا النوع يستعير الكاتب الطريقة من نص آخر، ليقدم قصة مسرحيته، ومثاله مسرحية "بيجماليون" لبرناردشو، وتصور عالم لغات يعلّم فتاة فقيرة لهجة الطبقة الراقية، ويحبّها، ولكنّه لا يتزوّجها، على نحو ما نحت بيجماليون في الأسطورة تمثال جالاتيا، ومثاله أيضاً مسرحية "الحداد يليق بإلكترا" ليوجين أونيل، وفيها يُقتَل أزرا على يد زوجته، فتنتقم منها ابنتها لافينيا بالتعاون مع أخيها أورين، على نحو ما قُتل أجاممنون على يد زوجته كليمنسترا ثم انتقمت منها ابنتها إلكترا بالتعاون مع أخيها أورست في مسرحية إلكترا لسوفوكليس.

وعرف المسرح العربي هذا النوع منذ نشأته ١٨٤٧ على يد النقاش في مسرحية "البخيل"، فقصتها من تأليفه وخياله، ولكن طريقتها متفرعة عن الأوبريت، بما ضمّنها من رقص وغناء، ومتفرعة أيضاً عن طريقة "بخيل" موليير. "فالنقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية واستيعابه لبعض شخصياتها ولمقومات الإضحاك فيها... وصدى بخيل موليير يُسمع أحياناً في جوانب بخيل النقاش، في بعض الحوار، أو في العلاقات التي

تربط بين بعض الشخصيات... فالنقاش خلق شخصية أم ريشا، كما خلق موليير من قبل دور الخادم الماكر سجاناريل، لتمثل الذوق السليم بين العامة، ولتمزج الطيبة أحياناً بالمكر"١٨، وثمة مشهد يسأل فيه البخيل خادمه عن يديه فيمد له كلتا يديه، ثم يسأله عن يده الأخرى، فيمد قدمه١٩، والمشهد قائم على تناص مباشر مع موليير، ومن الطبيعي أن يتفرع النقاش في طريقة بناء مسرحياته عن طريقة موليير، وأن يقيم تناصاً إرادياً مباشراً معه، لأنه كان يقلد المسرح الأوربي.

وتقوم مسرحية "سليمان الحلبي" لمؤلفها ألفريد فرج على تناص بعيد غير مباشر متفرع في الطريقة عن مسرحية هملت، وهي تصور ما ألحقه الجنرال كليبر في مصر من عسف بالشعب، ومعاناة سليمان الحلبي القادم من حلب إلى القاهرة مما يراه من دمار لحق بمدينة الأزهر، وضيقه ذرعاً بصمت الشعب، ثم اتخاذه قراراً بقتل قائد قوات الغزو، وإقدامه على اغتياله، ويمكن الكشف عن التناص المتفرع عن طريقة شكسبير في نقاط كثيرة، منها مشهد الحلم حين يرى سليمان نفسه في حفل لأناس غرباء، ويتقدم من كبيرهم، وهو كليبر، ويحكم عليه بالبكاء، وهو متفرع عن مشهد شبح الأب الذي يخبر هاملت أنه قتل غيلة وعليه الأخذ بثأره، وليس الحلم كالشبح، ولكنّ كلاهما نبوءة، وهما يتعلقان بالعدل والحق، ويلقيان على فرد مسؤولية كبيرة، وهما معاً تقنية مسرحية. وفي مشهد التلّ حيث يقف سليمان الحلبي ويلقي منولوجاً يعلن فيه عن حبه للقاهرة وكرهه لها، ثم يسأل٢٠: "إن كان يتعين على بعضك أن يكون ثمناً لبعضك، فمن النذالة أن تشتري الحياة بالشرف، ولا تشتري الشرف بالحياة، الرحمة؟"، وهو متفرع عن طريقة هاملت في السؤال: "الحياة أم الهلاك؟ تلك هي المشكلة، أيكون العقل أسمى وأنبل إذا احتمل قذائف القضاء الجائر وسهامه؟ أم إذا جرد سلاحه على بحر خضم من الكوارث فيكافحها حتى يقضي عليها؟"٢١. فهملت يطرح مشكلة الخيار بين الاستسلام والمقاومة، على سبيل السؤال وإثارة المشكلة، وسليمان يقرر أنه من النذالة أن تشتري الحياة بالشرف. وفي مشهد الصديقين وهما يقودان سليمان الحلبي يريدان ترحيله خارج القاهرة، وينجح في الهرب منهما والفرار، فهو متفرع عن مشهد صديقي هملت اللذين رافقاه في السفينة إلى إنكلترة، وهما يحملان من عمه رسالة تتضمن الإيعاز بقتله، واستطاع أن ينجو منهما ويعود إلى الدنمارك. وفي مشهد سليمان وهو يستوقف محروساً بائع الأقنعة، ويأخذ في تجريب الأقنعة، ليكشف عن زيف الوجوه وخداعها، ويدل على خبرته وذكائه ومعرفته بالبشر، فهو متفرع عن مشهد حفار القبور حيث يحمل هملت بيده جمجمة بعد جمجمة ويأخذ في تقليبها ويكشف عن زيف صاحب كل جمجمة وخداعه، ويدل على نضج هملت وخبرته ومعرفته بالناس. ومثل سليمان الحلبي في المسرحية كمثل هملت، فكلاهما شاب مثقف، وكلاهما وقع عليه عبء الثأر، لا من أجل الثأر، ولكن من أجل العدل الإنساني، وكلاهما اضطر إلى القتل، وما كانا يريدانه ولا يفكران فيه، ولكن اضطرتهما إليه ظروف الفساد والخيانة والاستيلاء على

السلطة، وهي ظروف متشابهة، إن لم تكن واحدة، فكما خان الأخ أخاه وكما خانت الزوجة زوجها، خان كليبر قيم الثورة الفرنسية، وكما استولى الملك على العرش، ظلم كليبر الشعب ونهب خيراته واستولى على البلاد، فالظلم واحد، والعدل واحد. وقصة حداية وابنته في مسرحية "سليمان الحلبي" تتفرع عن قصة بولونيوس وابنته، فحداية قاطع طريق، يظلم ابنته، فتفرّ منه إلى سليمان، وسليمان يسلّم حداية إلى الفرنسيين، وبولونيوس يظلم ابنته أوفيليا، وهي تلجأ إلى هملت، ولكن هملت يقتل أباها خطأ، وكلتا القصتين ثانويتان، ولكن تتّحد كل منهما بالعمل، ولا يمكن إسقاطها، وهما تقنية فنية واحدة. لقد اكتسبت مسرحية سليمان الحلبي في تناصها المتفرع عن الطريقة في مسرحية هملت عمقاً فكرياً وفنياً، وحملت بعداً إنسانياً، وهو تناصّ مع مسرحية واحدة، زاد من وحدتها وتماسكها. وهو تناص "حواري قائم على فهم للموقف والتقنية، وقدم تفرعاً عنها غير مباشر، قد ينكره القارئ العادي ويراه بعيداً أو مجرد تأويل، وهذه هي في الحقيقة طبيعة التناص المتفرع عن طريقة، ويزيد من قيمة هذا النوع من التناص "عنوان المسرحية البعيد كلياً عن مسرحية هملت، ويزيد من قيمة التناص خلو المسرحية من أي تلميح إلى هملت، وبذلك يبتعد التناص في هذه المسرحية عن المباشرة والاجترار ويحقق مفهوم الحوار.

وتقوم مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير" لسعد الله ونوس على تناصّ في الطريقة بصورة غير مباشرة أيضاً وبعيدة مع "أوديب الملك" لسوفوكليس، والتناص قائم على التشابه والاختلاف، فبائع الدبس الفقير، واسمه "خضّور"، يخرج من بيته طلباً لرزق عياله، مثلما خرج أوديب من كورنثة طلباً للحقيقة، وكما طارده قدره فقد طارد المخبر بائع الدبس الفقير، وكان قدره، وكما قاد القدر أوديب إلى الخطيئة، قاد المخبر بائع الدبس الفقير إلى أقبية التعذيب غير مرة، وإذا كان أوديب قد حل لغز أبي الهول، فإن بائع الدبس الفقير قد باح بما في نفسه من نقمة على الأوضاع، ولكن ثمة اختلاف بينهما، وهو الوجه الآخر للتناصّ، فأوديب شاب قوي جريء قتل الملك، وبائع الدبس الفقير عجوز ضعيف لم يقدم على أي فعل، وإذا كان أوديب قد تزوج أرملة الملك فإن بائع الدبس الفقير قد حرم من زوجته، وإذا كان أوديب قد اختار لنفسه عقابه، ففقأ عينيه ونفى نفسه إلى كولون، فإن بائع الدبس الفقير لا يملك أي اختيار، وإنما المخبرون هم الذين يدوسونه بالأقدام، وإذا كان أوديب ملكاً فإن بائع الدبس الفقير مجرد رجل عادي طيب بسيط. والتناصّ إرادي حواري، يصور الفرق بين بطل الأساطير والبطل المعاصر، ويجعل السلطة الجائرة القدر الذي يلاحق إنسان القرن العشرين، وقد أدّى التناصّ وظيفته بصورة غير مباشرة، بل بصورة بعيدة جداً، ومثل هذا البعد في التناصّ والبعد في التأويل هو الذي يمنح التناصّ جماله والنقد قيمته. ولعل وجود كلمة مأساة في العنوان يؤكد ذلك التناص، كما يؤكده ظهور الجوقة في المسرحية غير مرة وتعليقها على المواقف، ومن هذه التعليقات قولها٢٢:"نحن الذين كانوا والذين ليسوا الآن"، وهو ما يؤكد

تغير مفهوم البطولة، بين بطل أسطوري يتحدى القدر والآلهة، ويختار عقوبته ويقرر مصيره، وبطل معاصر، مثل "خضور"، بائع الدبس الفقير.

ويقيم رياض عصمت في مسرحيته "الحداد يليق بأنتيغونا" تناصاً متفرعاً مباشرة عن طريقة مسرحية أنتيغون لسوفوكليس، والحداد يليق بإلكترا ليوجين أونيل، وتقدمت الإشارة إليهما، وهي تصوّر الحرب الأهلية وما تجرّ على الناس، وبسبب الحرب يرجع مأمون إلى الوطن قادماً من أوربة وكان فيها للدراسة، فيجد والده الزعيم متورّطاً في تلك الحرب، وقد طرد زوج أخته الكاتب والمفكر من القصر مع ابنته مجد، وأصبح أعمى يتسوّل بموسيقاه، في حين استبقى أولاد أخته نبيل وأنيس وياسمين، ثم يتخلّص من أنيس إذ يطلق حراسه النار عليه، ويُقتل نبيل، فيقرر دفن جثة نبيل وحرمان جثة أنيس من الدفن، لأن الأول كان معه في الحرب، في حين كان الثاني مع خصومه، وينصح له المربّي الأسود ألا يفعل، ولكنه لا يستمع إلى نصيحته، وتحاول مجد دفن جثة أخيها أنيس، وترفض ياسمين مساعدتها، ويأمر الزعيم رجاله بإطلاق النار على ابنة أخته مجد، فتقتل ويقتل إلى جوارها ابنه مأمون الذي كان يحبها، وتنتحر زوجة الزعيم كما تنبأ له المربي الأسود. والمسرحية تقوم على تناص إرادي مع مسرحية سوفوكليس، وتحرص على تأكيد التناص في العنوان، والتصريح به في تضاعيف المسرحية، وفي المقاربة في الأصوات بين أسماء معظم الشخصيات في المسرحيتين، فياسمين هي إسمينا والمأمون هو هايمون. وإذا كان الأخَوان عند سوفوكليس قد اقتتلا وقتل كل منهما الآخر، فإن حراس الزعيم هم الذين أطلقوا النار على أنيس، وإذا كانت أنتيغونا قد ماتت منتحرة شنقاً وكذلك هايمون، فإن رجال الزعيم هم الذين أرْدَوْا بالرصاص بأمر منه مجد ابنة أخيه وأرْدَوْا عن غير قصد ابن الزعيم، والزعيم لا يستجيب لنصيحة المربي الأسود، ويبدو مستبداً برأيه وهو المسؤول عن الحرب، في حين يستجيب كريون لنصيحة العراف تريزياس ولكن بعد فوات الأوان. والمسرحية تقيم هذا التناص لطرح مقولات أكثر مما تقيمه لتقديم تجربة، ولاسيما باصطناعها الوصيف الذي يقوم بدور الراوية ويصرح بكثير من الأفكار، ويصرح بمثلها بعض الشخصيات، كقول المأمون٢٣:"لم يعد عصرنا يسمح بأن يحكم شخص واحد"، أو قول الزعيم٢٤: "منذ أن استلمت زمام الأمور في المنطقة بدأت أعالج الأمور بحزم، لقد أفسدت الحرية الناس، لا بد لهذه الرعية الجاهلة من راع حازم يسوسها بالسوط"، وتبدو المسرحية تعبيراً عن الحرب الأهلية في لبنان ١٩٧٥، وهي تحرص على الوصول إلى المتلقي، بقدر ما تحرص على التناص، وتأكيد حضوره.

ويقيم وليد إخلاصي في مسرحيته "أوديب مأساة عصرية" تناصّاً متفرعاً عن مسرحية أوديب الملك، والمسرحية تصوّر توتر العلاقة بين الدكتور سفيان وزوجته أسماء مما يدفعه إلى إقامة علاقة مع سكرتيرته الشابة سُلاف، ثم يلتقيه صديقه الدكتور البهيّ المعجب بالعقل الإلكتروني، ويزوّده الدكتور سفيان بمعلومات عن حياته فيتنبأ له

بأنه سيقتل أقرب الناس إليه وستحمل منه ابنته، ثم يفاجأ بسُلاف وهي تخبره بأنها حامل منه، ثم يرى صورة أمها فإذا هي المرأة التي كان يعاشرها أيام الشباب، فيكتشف أن سلاف ابنته، فيعد كأساً للانتحار، ويمضي إلى سلاف ليودّعها، فيحتسي ابنه يزن الكأس، ويرجع ليرى ابنه جثة هامدة. والتناص بين إخلاصي وسوفوكليس إرادي واضح يحرص فيه المؤلف على الإشارة إلى التناص من خلال العنوان وبإشارات مباشرة في المسرحية، ومنها قيام يزن بالتدرب على مسرحية أوديب الملك، وقول البهي صراحة: "مسكين سفيان، هل صنع من نفسه شخصية تشبه أوديب، أم أن أوديب كان فيه وما كان يعلم؟"٢٥، وفي التناص شيء من الاختلاف، منه النبوءة التي يعلنها العقل الإلكتروني لا العراف، والعلاقة مع الابنة لا مع الأم، وقتل الولد لا الأب، وعدم إيقاع سفيان أي عقوبة بنفسه، وعدم معرفة مصير سلاف ولا الجنين. وقد جاء التناص فيما يبدو لطرح بعض القضايا الفكرية منها مشكلة القدر والزمن والعلم وتقدّم أوربة وتخلّف العرب، ولم يساعد على تقديم تجربة، وبدا تقريرياً ومباشراً.

وثمة أشكال من التناص المتفرع عن قصة أو عن طريقة تُبْنى عليه مواقف في المسرحية، ولا تبنى عليه المسرحية كلها، ويمكن تسميته التناص الجزئي، وهو كثير، ومن ذلك على سبيل المثال تكلّم مولود في المهد بالحكمة واقتراح الحلول أمام السلطان في مسرحية "مرافعات الولد الفصيح" لعبد الكريم برشيد، فهو متفرع عن قصة السيد المسيح عليه السلام الذي كلّم الناس وهو في المهد، وفيها يخاطب أمه فيقول: "سمعتك تتحدثين عن الناس في بلدي، فقلت لا بد أن أكون مثلهم، فتملّكني الخوف والقلق، وتساءلت: إلى متى ستبقى يا هبة الله مستريحاً في مهدك الخشبي؟ أيجوز أن تنام أنت ويصحو الناس من حولك؟ هل تعلمين يا أمي بأن هذا المهد هو عدوي الأكبر؟ إنه حصن وسجن، يحرّكني حتى أبقى ساكناً، يهدهدني حتى أغفو ولا أصحو، يلاعبني حتى أنسى جرحي، إنه يمنعني من أن أحتج وأصرخ"٢٦، ومنه موت الملك في مسرحية "بعد أن يموت الملك" للشاعر صلاح عبد الصبور وإبقاء رجال البلاط موته سراً، ليظلوا قائمين بالحكم، وهم يسعون إلى القبض على زوجته ليجبروها على الرقود إلى جوار جثته، وهي متفرعة عن خبر ورد في "رحلة ابن فضلان" عن رؤيته الناس في وسط آسيا يدفنون المرأة على قيد الحياة مع زوجها الميت، وما ورد في رحلات السندباد أيضاً من دفن المرأة على قيد الحياة مع زوجها في بعض البلاد التي حطّ فيها السندباد، وهاهي ذي أصوات المؤرخ والوزير والقاضي في المسرحية متفقة تعلن عن زعمهم برغبة الملك الميت: "كان يقول/ أبغي الملكة جنبي/ هذا ما سمعته أذني/ تلك هي الكلمات/ هو يبغي الملكة كي ترقد جنبه/ حتم عند ئذ أن تأتي الملكة/ نرقدها جنب الملك الميت/ ميتة أم حية"٢٧. ومن ذلك أيضاً الصداقة بين الرجل وعازف الناي في مسرحية "تحوّلات عازف الناي"٢٨ وعيشهما معاً في سفح الجبل حياة نقية قائمة على التأمل والتوحّد ثم نزولهما إلى المدينة واصطدامهما بالفحش فيها والقمع، وعودتهما سريعاً إلى الجبل،

وهذا الموقف يقوم على تناص "متفرع عن قصة جلجاميش أو عن قصة حيّ بن يقظان وصديقه أسال، وقد عمل جلجاميش مع أنكيدو على محاربة الشر، كما غادر حي بن يقظان جزيرته المعزولة مع صديقه أسال إلى جزيرة أخرى مأهولة، ثم سرعان ما هجرها وعاد إلى جزيرته. ومنه أيضاً في المسرحية نفسها اطمئنانُ الرجل إلى عازف الناي وارتياحه إلى عزفه فهو يتناص "مع أسطورة أورفيوس٢٩ وكانت الوحوش تأنس إلى عزفه وتأمن، ويتناص "أيضاً مع استعمال الشاعر الناي للدفاع عن حبيبته الهاربة من رجال البلاط الذين يريدون لها الرقود إلى جوار جثة الملك الميت، في مسرحية "بعد أن يموت الملك".

إن التناص الكلّي مع الطريقة في المسرح العربي قليل، ووكان يميل في بعض أمثلته إلى توضيح التناص والإشارة إليه بصورة ما، حرصاً من الكاتب على الوصول إلى المتلقّي، وهو ما يقلل من قيمة هذا التناص، ويجعله واضحاً، باستثناء التناص في مسرحية "سليمان الحلبي"، ويبدو التناص الجزئي المتفرع عن طريقة كثيراً في المسرح العربي، وهو يغني النص، ويمنحه بعداً إنسانياً.

النوع الثالث: التناص "الاستشهادي المباشر Intertextualité

والنوع الثالث هو التناص "الاستشهادي، أي الاستشهاد بنص بصورة واضحة، بالتنصيص أو من غير تنصيص Citation، أو بالتلميح L'Allusion، وفق رأي جينيت، وقد جعله هذا البحث في نوعين، كلي وجزئي، وفي التناص "الكلي يستشهد الكاتب بالنص كاملاً، أو بجزء كبير منه، لا بمجرد كلمة أو جملة أو عبارة، ومنه مسرحية "سهرة مع أبي خليل قباني"، وفيها يقيم سعد الله ونوس تناصاً استشهادياً مباشراً مع مسرحية "غانم بن أيوب وقوت القلوب" للقباني، فيضعها في إطار من عصر القباني ليصور حياته وجهده لتأسيس مسرح في دمشق، وكفاح العرب للاستقلال عن الحكم التركي، فيعرض مشاهد من مسرحية "غانم بن أيوب وقوت القلوب" في تضاعيف عرضه جوانب من حياة القباني وحياة مجتمعه، فتتداخل فصول مسرحية القباني مع فصول مسرحية ونوس، وتقوم المسرحية على تقسيم خشبة المسرح إلى قسمين، العمق والمقدمة، وفي العمق يمثل القباني مسرحيته التي تنتهي بزواج غانم من قوت القلوب، وزواج الخليفة من أخت غانم، وفي المقدمة يقدم ونوس مسرحيته وفيها يظهر القباني وفرقته وهو يدرّبها على العرض، وتنتهي بإصدار الباب العالي في الآستانة أمراً بإغلاق المسرح. وساعد هذا التناص "على تقديم فهمين للتاريخ، أحدهما للماضي البعيد، يتمثل في تصور الحاكم فاعلاً في الواقع، فالخليفة هو الذي يقرر في النهاية المصير، والفهم الآخر للماضي القريب ويتمثل في تصوير الباب العالي يغلق مسرح القباني في دمشق، وغايته تنبيه الوعي والتحريض، فالتناص "تقنية ضرورية لتحقيق رؤية المسرحية. ولم يعرض ونوس في مسرحيته فصول مسرحية القباني كاملة، بل اختار منها ما هو ضروري، وقدمها في تداخل مع فصول مسرحيته، ومن الأشعار في مسرحية غانم أبيات ينشدها هارون الرشيد مطلعها٣٠:

هلما إلى قوت وقولا لقبرها

سقتك الغوادي مربعاً ثم مربعا

فيا قبر كيف واريت حسنها

سأسقيك من عيني بكل دقيقة

وغادرت قلباً هام حتى تصدعا

مذاب فؤاد بالفراق تقطعا

ومن الحوار المقطع الآتي، وفيه يعزّي جعفر هرون الرشيد، فيقول[31]:

"جعفر: يا ذا الجلال، ومعدن الجود والأفضال، قلبك أشد من المصائب، وفكرك لا تؤثر في صفائه النوائب، هناك شؤون عاجلة وتدبيرها لا يتم إلا بهمتك العالية، عامل مصر لم يرسل الخزنة، وابن سليمان يرتكب المظالم في البصرة، وأصحاب الحاجات يتزاحمون على باب الديوان، منذ خروجك للصيد والسلوان.

هارون: قل لمسرور أن يذبحهم جميعاً، عامل مصر، وعامل البصرة، وأصحاب الحاجات وفوقهم جعفر الوزير، فامض من قدامي، واتركني لأحزاني".

ويبدو التناص في المسرحية عضوياً، أدى وظيفته، وهو تناص إراديّ قصد إليه المؤلف، وكان تناصّاً حواريّاً، إذ فكك ونوس مسرحية القباني، واختار منها، وأعاد تركيبها، ليضعها في إطار العصر والمرحلة التاريخية، كما قدم فهماً لحياة القباني وعصره، ربطه بحركة التحرر العربي من الحكم التركي.

ويقيم صلاح عبد الصبور في مسرحيته "ليلى والمجنون" تناصّاً استشهاديّاً مباشراً مع مسرحية أحمد شوقي "مجنون ليلى"، وهو تناص حواري، إذ يفكك مسرحية شوقي، ويختار منها بعض المواقف، ويعيد تركيبها، ويضعها في إطار عصر آخر، ليطرح فكرة مختلفة، فهو يصور مجموعة من الشباب المثقف في مصر في العهد الملكي قبل ثورة عام ١٩٥٢ إبّان هيمنة إنكلترة، ويعمل هؤلاء الشبان في تحرير صحفية وطنية لا تلقى الانتشار، وهو ما يجعلهم يشعرون باليأس، ويختلفون فيما بينهم، ويقترح مدير التحرير أن يقوموا بتمثيل مسرحية "مجنون ليلى"، لعل الحب يجمع بينهم، وتقوم ليلى بدور ليلى، وسعيد بدور قيس، وحسان بدور ورد زوج ليلى، وينضم إليهم حسام، وقد خرج من السجن حديثاً، ثم يفاجأ حسان بتجسسه عليهم، فهو متعاون مع السلطة، ويمضي إلى شقته ليقتله، فيفاجأ بوجود ليلى عنده، ويطلق عليه النار، ولكنه يهرب فيخطئه، ويلحق به حسان، ويصل سعيد إلى بيت حسام متأخراً، فتعترف له ليلى بأنها منحت جسدها لحسام، ويغمى على سعيد الذي أحبها وهو يمثل معها دور قيس، ويرجع حسام بعد أن يلقى القبض على حسان، فيرى ليلى تحاول إنعاش سعيد فيركله بقدمه، ويضربه سعيد يضربه على رأسه بتمثال صغير، وينتهي به الأمر في السجن مع حسان، ويرقد حسام في المستشفى. إن ليلى التي أحبت قيس حباً عفيفاً وظلت وفية لحبه، وماتت عذراء، عند شوقي، تقابلها ليلى التي تحمل الاسم نفسه، ولكنها كانت على علاقة من قبل مع حسام، وتحب سعيداً الذي يمثل معها دور قيس، ولكنها تخونه، وتمارس العلاقة ثانية مع حسام، وإذا كان ورد عند شوقي قد مثل النبل والفروسية، إذ لم يمس ليلى وسمح لقيس أن يلتقيها، مقدراً حبها لقيس، فحسام كان على علاقة معها قبل أن

يسجن، وجدّد صلته بها بعد السجن، ونال من جسدها، وركل سعيداً حبيبها، وهم بإطلاق النار عليه. وإذا كان مجتمع نجد عند شوقي في العهد الأموي مجتمع حب وطهر، فإن مجتمع القاهرة عند عبد الصبور في عهد هيمنة إنكلترة مجتمع خيانة وفساد وقهر. وإذا كان قيس عند شوقي مندفعاً بحب عميق نحو ليلى، فإن سعيداً عاجز عن حبها، وهو واقع تحت تأثير الماضي، فقد تزوجت أمه بعد موت أبيه من رجل كان يمارس معها الجنس بعنف، وسعيد شاعر رقيق، مثل قيس، وهو يؤمن بأن الخلاص في الكلمة، ولكنه لا يستطع فعل شيء. والأستاذ عند عبد الصبور هو صوته، ويشبه ابن عوف عند شوقي، فقد سعى عند عامر والد ليلى ليقنعه بتزويجها بقيس، وكان ينتصر للحب، ولكنه أخفق، وكذلك كان نظيره الأستاذ، فقد دعا أعضاء المجموعة إلى تمثيل مسرحية "مجنون ليلى" لعلهم يمتلكون الحب من خلال التمثيل فأخفق أيضاً. وهكذا أحدث عبد الصبور تناصّاً استشهادياً واضحاً، وهو تناص"حواري، فكك من خلاله مسرحية شوقي، ووضعها في إطار العصر، ولم يكن تناصّاً للزينة، بل كان مبرراً، وما هو بعودة إلى الماضي، إنما هو بحث عن الحب بمعناه النقي، الذي هو قيمة إنسانية عليا، هو بحث عن الفروسية والنبل، ولكن لا يمكن للحب أن يعيش في زمن الفساد. ومن ناحية كمية كان التناص"مع مسرحية شوقي في موضعين فحسب، ولم يتجاوز عدد أبياته اثني عشر بيتاً في الموضع الأول، وستة أبيات في الموضع الثاني، مما يعني أن التناص "كمياً كان قليلاً، ولم يرهق المسرحية، ولم يكن متكلفاً. فهو يقيم تناصاً استشهادياً عندما يدعو الأستاذ أعضاء الفرقة إلى تمثيل مشهد لقاء ليلى بقيس بعد زواجها لتقول له٣٢:

أحقاً حبيب القلب أنت بجانبي

أحلم سرى أم نحن منتبهان

أبعد تراب المهد من أرض عامر

بأرض ثقيف نحن مغتربان

وفي مقطع آخر يتضمن عشرة أبيات يناجي فيها سعيد ليلى بتوجيه من الأستاذ في أثناء التدريب على العرض، ولكن سعيداً لا يجيد إلقاء الأبيات، بل يلقيها بفتور، دلالة منه على عجزه، بسبب القمع والقهر، ومنها قوله٣٣:

تعالي نعش ياليلى في ظل قفرة

من البيد لم تنقل بها قدمان

تتعالي إلى ذكر الصبا وجنونه

وأحلام عيش من دَدٍ وأمان

فكم قبلة يا ليل في ميعة الصبا

وقبل الهوى ليست بذات معان

أخذنا وأعطينا إذ البهم ترتعي

وإذ نحن خلف البهم مستتران

وقد اختار عبد الصبور أبياتاً ذات توهج، ليكشف من خلالها عن ضعف سعيد، ويؤكد غياب الحب في عصر يكون فيه القمع والفقر والظلم. إن التناص"لم يثقل العمل، بل أغناه ومنحه قيمته، ولا يمكن تصوُّر المسرحية من غيره، فمن دونه لا تعني سوى القمع والفساد والخيانة والعهر، وهي مجرد قصة مثل قصص كثيرة، ولكن التناص أكد الحاجة إلى الحب، فهو الحل والخلاص، وغيابه أو إخفاقه يعني الهزيمة.

ويقيم عبد الفتاح قلعه جي تناصاً حرفياً كلياً مباشراً مع التراث الشعبي، في مسرحيته: "عرس حلبي"، فيأتي بمقاطع كاملة من نصوص شعبية، وتدور حوادث المسرحية في حلب أواخر الحكم التركي، وما كان من حرب سفر برلك ثم شنق أحرار الشام، وهي تحكي قصة خطبة ليلى إلى حسن وزواجه منها، وما كان من القبض عليه بسبب عرضه مشهداً في خيال الظل يصور فيه اغتيال السلطان، وسوقه بعد ذلك إلى الحرب، وما كان من جوع، ثم عودته بعد أربع سنين، لتقام الأفراح بانتهاء العهد التركي، وتأكيد صمود المدينة وانتصارها. والمسرحية حافلة بالتناص مع أشكال كثيرة من جوانب التراث الشعبي، كالحكواتي وخيال الظل والشدّيّات والمواويل والهناهين والأغنيات والأدوار والرقص والغناء وأفراح الأعراس والمولوية والأذان وحياة المجذوبين والسقائين وأصحاب الطرق، وتستمر المسرحية حتى الختام في التناصّ. وتبدو النصوص على كثرتها وتنوعها ذات وحدة، فهي نصوص التراث الشعبي في بيئة واحدة، ولا تنافر بينها، وهي متعلقة بالحالة والموقف، ومرافقة للحدث والشخصية، ومرتبطة بهما، ومساعدة على تصوير البيئة، ففي ليلة العرس ينشد أحد المنشدين موالاً للعريس يقول في مطلعه٣٤:

كوكب جمالك على الأقمار تتهنا
ورياح نجمك بأعلى الجو تتهنا
أنت العلى نلتها بالعز تتهنا
يا ماجداً بالملك يا مالكاً المجد
يا بحر طامي على كل الخلايق مجد
ربي يديم الفرح بديار أهل المجد
وريته مبارك وتعيش بخير وتتهنا

ويساق حسن إلى حرب سفر برلك فتغني زوجته ليلى٣٥:

مرمر زماني يا زماني مرمر
مرمرتني لا بد ما تتمرمر

ويرجع حسن من حرب سفر برلك سالماً فيسمع صوت المنشدين ينشدون٣٦:

يا رب يا عالي
شوف عبدك
وجبرته آه
برضاك شملته
وشلون أنام
وانت على بالي
حتى السمك بالمي
يشهد على حالي

وهذا التناص مع التراث الشعبي، ووضعه في سياقه الاجتماعي والتاريخي من خلال النص والقصة والحبكة، يكسب المسرحية بعداً شعبياً، ويمنحها القدرة على تحقيق مفهوم التأصيل، بخلق مسرح عربي، ينبع في شكله ومضمونه، في تقاناته وعناصره، من واقع الشعب العربي، ومن تاريخه وعاداته وتقاليده، وهذه إحدى وظائف التناص إذا ما تم تحقيقه بصورة عضوية تجعله ملتحماً ببنية النص بوصفه عنصراً من عناصره لا يمكن الاستغناء عنه.

وهذا ما سعى إليه المؤلف، وأكده في مقدمته لمسرحيته مما يدل على أنه صاحب مشروع مسرحي، يرى التجريب فيه ما يزال مفتوحاً، ولا يزعم

أنه ثمة صيغة نهائية، مما يدل على وعي مسرحي، وقدرة على فهم معنى التأسيس لمسرح عربي، الذي يعني عملية مستمرة، ورؤى متجددة، فهو يقول في المقدمة٣٧:"ما زلنا نتابع رحلة الخلاص من الغربة المسرحية والبحث عن مسرح عربي أصيل بخطوات عملية تتمثل في إظهار نصوص مسرحية تجلو مشروعاً آخر في المسرح العربي، تتحدد ضوابطه من خلال تحليل وتفكيك بعض النصوص التراثية وألوانٍ من الحياة العربية وإعادة تركيبها بعيداً عن التصورات المسبقة التي تفرضها تقنيات المسرح الأرسطي أو المضاد غير أرسطي، متوخين الوصول إلى تصور غير نهائي لمسرح عربي يساهم في تأسيس نظرية ثقافية عربية معاصرة".

ومن المسرحيات التي أقامت تناصاً موسّعاً مع التراث الشعبي مسرحية "المخاض" للشاعر ممدوح عدوان، وهي تتحدث عن تمرّد شاهين على الإقطاع في قرية سيغاتا بالساحل السوري بعيد استقلال سورية ١٩٤٦، وتحكي عن قصة بطولاته، وتصور إعجاب الفلاحين به إعجاباً انفعالياً مؤقتاً، سرعان ما انفضوا عنه، بسبب عسف الدرك وقسوتهم، مما جعله تمرده ينتهي بشنقه، لتصوره تمرداً فردياً، لم يقد إلى ثورة، وتقيم المسرحية أشكالاً كثيرة من التناص "مع الأغنيات والأهازيج والأمثال والعادات الشعبية، ومن الأغاني التي كان الفلاحون يهزجون بها في أعيادهم مرددين اسم شاهين المقاطع التالية٣٨:

بالعرب صارت كونه

وانزل يا بو الجدايل

لا تضرب إلا الموزر

ضرب الخنجر ما يسايل

يا بو علي يا شاهين

يا الرابط بالتلاتي

قتلت كل الدرك

على مفرق سيغاتي

يا بو علي يا شاهين

يا بو سيف اللماعي

لمن هجم ع المخفر

قاللا لامراته اطلعي

يا بو علي يا شاهين

يا الرابط ع الكروسي

قتلت كل الدرك

ولسه درك طرطوسي

وتعتمد المسرحية على التناص مع التراث الشعبي اعتماداً كلياً، وكأنها تسعى إلى توثيق ذلك التراث، حتى يمكن عدها وثيقة تسجيلية، ويبدو التناص فيها إرادياً مقصوداً لذاته، وهي تحقق على الرغم من ذلك وحدة وتماسكاً. وهذا النوع التناص واضح، ويحقق التواصل مع المتلقي من غير تكلف، ويغني النص المسرحي، ويربطه إلى البيئة المحلية، أو الثقافة بصورة عامة، وجدير أن يعنى به المسرحيون.

النوع الرابع. التناص "الاستشهادي الجزئي

يقوم النوع الرابع من التناص "على الاستشهاد بصورة حرفية أو غير حرفية بجملة أو بيت من الشعر أو آية قرآنية، أو يكون بالتلميح، وهو كثير جداً، ويتعلق بالبنية اللغوية، في الكلمة

والجملة والعبارة، ولا يتعلق بالبنية الكلية المسرحية، وقد حظي هذا النوع بكثير من الدراسات في الشعر، وهو المجال المناسب للتوسع في درسه، ومن الممكن الإشارة السريعة إلى بعض أمثلته في المسرح، من غير توسع، ومنها أقوال كثيرة يلقيها هملت عدوان وهو يدخل على عمه وضيفه فورتنبراس، في مسرحية "هملت يستيقظ متأخراً"، ومنها: "جعلتم بيت أبي مغارة للصوص يا أبناء الأفاعي، حولتم بيت أبي إلى مغارة للصوص والتجار والخونة والأعداء، حولتم بيت أبي إلى وكر للدعارة والتجارة والخيانة.... لقد جئت لألقي على الأرض ناراً .." ٣٩ وهو تناص مباشر مع مواقف عدة للسيد المسيح عليه السلام، فقد ورد في إنجيل متى٤٠: «وَدَخَلَ يَسُوعُ إِلَى هَيْكَلِ اللهِ وَأَخْرَجَ جَمِيعَ الَّذِينَ كَانُوا يَبِيعُونَ وَيَشْتَرُونَ فِي الْهَيْكَلِ، وَقَلَبَ مَوَائِدَ الصَّيَارِفَةِ وَكَرَاسِيَّ بَاعَةِ الْحَمَامِ، وَقَالَ لَهُمْ: «مَكْتُوبٌ: بَيْتِي بَيْتَ الصَّلاَةِ يُدْعَى. وَأَنْتُمْ جَعَلْتُمُوهُ مَغَارَةَ لُصُوصٍ!» وجاء فيه أيضاً٤١«لاَ تَظُنُّوا أَنِّي جِئْتُ لأُلْقِيَ سَلاَمًا عَلَى الأَرْضِ. مَا جِئْتُ لأُلْقِيَ سَلاَمًا بَلْ سَيْفًا». ومنه أيضاً قول الرجل في مسرحية "تحولات عازف الناي"٤٢: أنا لا أعبد الشمس، ولا أعبد شخصاً، كما يفعل كثيرون، أنا أعبد خالق الأشياء والأشخاص والسماء والشمس، ولكن الشمس تأسرني في كل شروق وغروب، والشروق يأسرني أكثر"، وهذا القول يتناص مباشرة مع قول المولى عز وجل في القرآن الكريم٤٣: "وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ".

وقد يكون التناص بالتلميح، ومنه قول حسان في مسرحية "ليلى والمجنون": "أعرف معنى وجْد امرأة هرمه/ تنتظر بقلب ذائب/ أن يرتفع الدلو بعائلها من بئر السلطة، أو أن يتثاءب باب السجن عن الولد الغائب"٤٤، فهو تناص مع قصة يوسف الصديق عليه السلام إذ رماه إخوته في البئر، وقد دخل التناص في هذا المثال في بنية الصورة الفنية، ولذلك فهو جدير أن يدرس في باب الشعر.

ومثل هذا النوع من التناص كثير في الأدب بصورة عامة، ولا سيما الشعر، وقد يكون إرادياً أو غير إرادي، وقد يكون متلاحماً مع الموقف والشخصية، وقد يكون لمجرد الزينة.

النوع الخامس. التناص الموازي Paratexte

والتناص الموازي هو التناص مع العنوان أوالتعليقات أو الشروح، ومن التناص مع العنوان: "الحداد يليق بأنتيغونا"، فهو يتناص مع "أنتيغونا" لسوفوكليس، ومع "الحداد يليق بإلكترا" ليوجين أونيل، و"أوديب مأساة عصرية"، يتناص مع "أوديب الملك" لسوفوكليس، و"تحولات عازف الناي" يتناص مع "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" لأدونيس، و"العشاق لا يفشلون" لفرحان بلبل يتناص مع "خاب سعي العشاق" لشكسبير، و"يا طالع الشجرة" للحكيم، يتناص مع مطلع أغنية شعبية، والأمثلة عليه كثيرة.

وليس التناص مع العنوان حلية أو زينة، ولا تلاعباً بالألفاظ، فهو مثلاً عند شوقي "مجنون ليلى"، ويعنى أن "قيس"

مضاف إلى "ليلى"، فهو جزء منها وهي جزء منه، وكل منهما ملتصق بالآخر ولا ينفصل عنه، فهو منسوب إليها، وكأنها هي الكل وهو الجزء، وهكذا كانا في المسرحية، وهكذا كانا في حبهما في قصة مجنون ليلى، في حين كان العنوان: "ليلى والمجنون" عند صلاح عبد الصبور، وقد فصلت بينهما الواو، فليس بينهما اتصال، وإنما علاقة ما، ليست علاقة اللصوق والاتصال، وإنما هي علاقة التبعية والعطف، وكذلك كانت العلاقة بين ليلى وسعيد في المسرحية، وكان سعيد عاجزاً عن حب ليلى والاتصال بها، وقد فصل بينهما حسام، وفصل بينهما الفساد، وهذا هو واقع العلاقة بصورة عامة بين الرجل والمرأة كما أراد أن يصوره صلاح عبد الصبور في مصر إبان عهد الاحتلال الإنكليزي، أو ربما في عهود تالية، وبذلك يبدو التناص "في العنوان ذا قيمة، إذا أُحْسِنَ توظيفه.

وقد وضع معظم الكتاب المسرحيين مقدمات لمسرحياتهم، أوتعليقات، عبّروا فيها عن رؤيتهم للمسرح، فقد وضع عبد الصبور تذييلاً لمسرحيته "مأساة الحلاج"٤٥ عرف فيه بحياة الحلاج وتحدث عن تأثره بمقالة لماسينيون عن الحلاج، وركز على البعد الاجتماعي في حياة الحلاج، وتحدث عن التفعيلات التي كتب بها المسرحية، وأكد أن المسرح بدأ شعرياً وسيعود شعرياً، وكتب تذييلاً طويلاً على مسرحيته "مسافر ليل"٤٦ تحدث فيه عن رغبته في إخراجها بأسلوب هزلي ليجعل المتفرج يضحك وهو يرى المواقف المأسوية، وهو لا يريد تقديم شخصيات وإنما مجرد نماذج بشرية، ثم يتحدث عن التفعيلة التي اختارها للمسرحية، وعن الفرق بين المسرح والشعر، ويتحدث عن المسرحية الشعرية وكبار كتابها، ويدل التذييلان على حرص الشاعر على الوصول إلى المتلقي، ووعيه لطبيعة عمله وإدراكه لدوره في الكتابة للمسرح، ورغبته في تطوير المسرحية الشعرية. ووضع سعد الله ونوس مقدمات لمعظم مسرحياته يوضح فيها وجهة نظره في موضوع المسرحية وفي مفهوم المسرح وفي الإخراج، ومنه المقدمة لمسرحيته: "سهرة مع أبي خليل القباني"، ويقول في ختام هذه المقدمة٤٧ : "هناك إمكانيات عديدة لتقديم فصل الولاة في هذه المسرحية، والأسلوب الذي اتبعته في خروج الممثل ودخوله ليس إلا اقتراحاً أولياً، والتقيد به غير ضروري". ووضع عز الدين المدني مقدمة طويلة لمسرحيته "الزنج" وفيها يحتج بأنه يريد تقديم مسرح عربي جديد، يسميه الديوان المسرحي، وهو يريده كما يصرح ٤٨"أن يكون حفلة فنية جماهيرية بما في كلمة حفلة من دلالات شتى، في اللغة وهي التجمع والاحتشاد، في الناس وهي الإمتاع الذي يوقظ الحواس....إن الزنج ليست مسرحية فقط، بل هي تضافر بين المسرح والموسيقى، وتناصر بين التمثيل والنحت، وتيامن بين المنظور والمسموع والمنطوق". وتبدو بعض تلك المقدمات فضلة ولا قيمة لها، ولعل مرجعها إلى حرص الكاتب على الوصول إلى المتلقي.

النوع السادس. النصية الواصفة: Métatextualité

وهي الشروح والتعليقات على النص٤٩، وتتمثل في توجيهات الإخراج ووصف الأثاث والأزياء والمناظر، خارج الحوار،

وهـذا النـوع كثيـر فـي المسـرح، ومنـه توضيحات طويلة وكثيرة يقدمها علي عقلة عرسان في "تحولات عازف الناي" يصف فيها المشهد بلغة شعرية، ومنها٥٠: "الرجل على مقربة من الماء، شاحب الوجه، يتدثر بجلد الخروف، جسمه يرتعش، وهو في شبه غياب عما حوله، وعلى مقربة منه خنجر ملقى، وطعام كأنما وضع حديثاً، ولكن أحداً لم يمسه، والسكون يخيم على المكان، صوت عصافير يترامى من بعيد ونسمة تحرك بعض الأوراق، وترسل حفيفاً خفيفاً، الوقت مساء، والظلال تتراخى مديدة، صوت يتلاشى مع الحفيف ثم يتمايز عنه، فيه شيء انسياب أفعواني فوق أوراق وخلايا جافة، ويرافق ظهوره تكوين في فضاء المكان ترسمه الألوان، ولا يراه الرجل، في حين يراه المشاهد"، وقد كثرت في المسرحية مثل هذه المقاطع الوصفية وطالت، وتحولت إلى ما يشبه السيناريو، وكأن الكاتب يتزجه إلى قارئ للنص المسرحي، ويتوقع ألا يتاح لنصه العرض.

وتتمثل التناصية الواصفة أيضاً في تعليقات الممثلين على النص المسرحي نفسه، أو تعليقات جمهور النظارة، وتَدَخُّلهم في أثناء العرض، ومنه تعليقات روّاد المقهى في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" على سرد الحكواتي وضجرهم منه ومطالبتهم إياه بأن يحكي لهم عن الانتصارات، وإعجابهم بذكاء المملوك جابر واستنكارهم قطع رأسه، كقول أحدهم: "ما هذه الحكاية؟ يأتي الواحد هنا ليفرّج كربه، ويسرّي عن نفسه، لا ليكتئب ويحزن، إذا لم تبدأ سيرة الظاهر غداً فلن أسهر بعد الآن في هذا المقهى"٥١، وقد تحقّق هذا من خلال فكرة المسرح داخل المسرح، ويريد ونوس منه تقديم مستوى متخلف من الوعي يتمثل في رواد المقهى، ليحقق مستوى ناضجاً من الوعي لدى جمهور المتلقين.

كما تتمثل التناصية الواصفة أيضاً في تعليقات الراوي في المسرح الحديث، وذلك بقطع العرض، وتدخله المباشر، ليخاطب الجمهور، معلقاً على الحدث، أو ملخصاً لحوادث جرت، كي يوقظ الجمهور، وينبهه، ويقطع عليه الاستغراق في العرض والاندماج به، ويحقق مفهوم التغريب، وكسر الجدار الرابع، وليحقق الهدف التعليمي من المسرحية، وهو ما لجأ إليه ونوس في مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني"، ولاسيما في مشهد الولاة، وفيه يكثر القطع وتدخل المنادي، ومنه توجهه إلى الجمهور بقوله٥٢: "انتبهوا يا سادة يا كرام، فحكاية الولاة تهمّكم في كل عصر وأوان"، وهنا تتحقق أعلى درجات كسر الإيهام وتأكيد مفهوم المسرح التحريضي، وهو ما قصد إليه ونوس من التناص، مما يعني أن التناص كان عضوياً أدى وظيفته.

ولجأ إلى التناصية الواصفة ممدوح عدوان في "هملت يستيقظ متأخراً"، ليحدث التغريب ويحقق مفهوم المسرح التحريضي، ومنه وقوف هوراشيو في مقدمة المسرح وبمواجهة الجمهور في نهاية المشهد الافتتاحي بعد مقتل هملت ليقدم منولوجاً طويلاً يعلّق فيه على مقتل هملت، ومنه قوله٥٣: "إن كانوا فعلوا هذا بالعود الرطب، فماذا يكون أمر العيدان اليابسة، أعدموا هملت، شنقوه، قتلوه

في مبارزة مغشوشة، أو على مقصلة، خنقوه في الأقبية، أو ذوّبوه بالأسيد، إن كانوا فعلوا هذا بالعود الرطب، فماذا يكون أمر العيدان اليابسة؟"، ويسترسل في منولوج طويل، ومما لاشك فيه أن غايته التحريض، وكسر الإيهام، وتحقيق التواصل المباشر مع الجمهور، ولكن الحوار يشرح الواضح، وغلب فيه الهدف الفكري على الوسيلة الفنية، وبدا التناص الواصف في المسرحية مباشراً ولا يخلو من نشوز. وبذلك يبدو التناص الواصف تقنية فنية حساسة ليس من السهل التعامل معها، وإن كانت مغرية، ولاسيما في المسرح الحديث.

القيمة الفنية للتناصّ:

ويبدو التناص بأنواعه المختلفة واحداً، فقد تتحقق في النص الواحد عدة أنواع من التناصّ، مما يؤكد أن التناص واحد، وما التقسيم إلى أنواع إلا للدرس، ومما يؤكد أيضاً أن التناص ظاهرة أدبية، لا يمكن إغفالها، ولا بد من درسها. ويربط التناص النص الأدبي بآفاق مختلفة، محلية، إن كان مع التراث الشعبي، وعربية إن كان مع الأدب العربي، وعالمية إن كان مع الآداب العالمية، أو الأساطير الإنسانية، ويساعد على تأصيل المسرح، وربطه بالمجتمع، كما يعطي النص الأدبي عمقاً ثقافياً وفنياً، ويغني خبرة المتلقي، ويستثير لديه قيماً معرفية وفنية، تنعكس على النص، فيتلقاه بعمق وبأفق واسعين، ويساعده على التفاعل معه، هذا كله بشرط أن تكون المواد الداخلة في النص من نص آخر، وهي المُتَناصّ، جزءاً لا يتجزأ من النص، متلاحماً مع سائر عناصره ومتحداً بها، ولا يمكن فصله عن النص، ومن غيره تختل وظيفته النص وتتغير بنيته، وهو شرط لا يحكمه كم ولا نوع ولا شكل، إنما يحكمه الفن.

وتفتح دراسة التناص أو التناصّيّة intertextuality أمام المتلقي أفقاً واسعاً للقراءة والتأويل، وتستثير قواه المعرفية وحساسيته الفنية، فيستدعي ما يشاء من نصوص يجد بينها وبين النص علاقة ما، هي علاقة القراءة والتذوق والتعمق، لا علاقة التأثر والتأثير، ولا علاقة السرقة، وبذلك تصبح القراءة حرة، تتعامل مع النص وتربطه بما تشاء من نصوص سابقة أو معاصرة، ويرى بعض النقاد أنه من الممكن أن يقيم القارئ تناصاً مع نصوص لاحقة على النص، مما يعني أن التناص هو فعل قراءة في المقام الأول، وليس المقصود بالنص النص المسرحي أو النص المطبوع فحسب، بل المقصود أي شكل من أشكال الخطاب discourse ، ولذلك يبدو التناص أفق حرية للكاتب والمتلقي، ولكن لا بد من التأكيد أن قيمته ليست فيه، وإنما في حسن توظيفه، كتابة ونقداً.

ولذلك لا بد من وجود ظواهر سلبية في التناصّ، ومنها التراكم، على نحو ما جاء في مسرحية: "ديوان الزنج" لعز الدين المدني، إذ أورد في موضع واحد ثلاث صفحات ونصف الصفحة عن خبر الزنج منقولة عن الطبري،٥٤ ثم أورد قصيدتين مشهورتين لأبي العتاهية عن الفقر والغلاء في بغداد وأتبعها بثلاث قصائد تصور اجتياح الزنج لبغداد، لابن الرومي وأبي العلاء المعري ويحيى بن خالد٥٥، ويحتج المؤلف في مقدمة المسرحية بأنه يسعى إلى تقديم مسرح عربي جديد يريده

"أن يكون حفلة فنية جماهيرية قوامها الاستطراد"٥٦، وقد يقوم التناص على ثقافة غربية غير منسجمة مع البناء العام للمسرحية ولا مع رؤيتها، ومنه التناص مع إليوت في مسرحية "ليلى والمجنون"، حيث تمر نسوة أمام سعيد فيعلق قائلا: "النسوة يرحن يجئن، يذكرن مايكل أنجلو"٥٧، ثم يقوم بشرح التعليق، وهو تناص صريح لا يتناسب مع جو المسرحية الذي هو الثقافة العربية، وقد يكون في التناص شيء من النشوز وعدم الانسجام، ومنه التناص في مسرحية "هملت يستيقظ متأخراً"، مع مثل يقول: "الغنمة إذا وقعت كثرت سكاكينها"٥٨، والمثل شعبي عربي لا ينسجم وقصة هملت، وهي قصة أوربية، ولعل الكاتب أراد ربط المسرحية بالواقع، وتقريبها من المتلقين.

ومن سلبيات التناص الافتعال وهو ما يظهر في مسرحية "رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم" لمؤلفها نعمان عاشور، حين يطلب رفاعة من ولده أن يقرأ عليه بعض أقوال كان قد دوّنها رفاعة نفسه من قبل، فيأخذ علي فهمي في قراءة بضعة أسطر، منها٥٩: "التربية هي فن تنمية الأعضاء الحسية والعقلية، وطريقة تهذيب النوع البشري ذكراً كان أو أنثى، وهي تتم على طبق أصول معلومة بالنسبة للأفراد....وحسن التربية مقصدها النهوض بالهيئة الاجتماعية لأنها مكونة من هؤلاء الأفراد...فالأمة التي حسنت تربية بنيها هي الأمة السعيدة التي يرقى بها الوطن ويتبوأ مكانته السامية..."، ويتخلل هذا التناص تعليقات بكلمة أو كلمتين من رفاعة يعلق فيها على كلامه هو نفسه الذي يقرؤه عليه ولده. ويشبهها أيضاً في الافتعال والحشو مشهد آخر في الفصل الثالث يظهر فيه بعض تلامذة رفاعة، وفيهم فرغلي وأبو السعود وصالح مجدي، وهم في غرفة في المدرسة، ويخبرهم أبو السعود أن رفاعة قد كلفه بإعداد دراسة عن تعليم البنات، ولكنه لم يتمكن من إنجازها، ويجيبه صالح مجدي بأن الدراسة جاهزة، وما عليه إلا أن ينقل من كتاب رفاعة نفسه، ثم يأخذ أحدهم في قراءة مواضع من أحد كتبه تبلغ نحو الصفحتين، ٦٠ ومن السلبيات أخيراً الغرابة وصعوبة التوصيل، ومن أمثلته مسرحية "هملت يستيقظ متأخّراً"، فجوّها أوربّي، وأسماء الشخصيات أعجميّة، وسيحسبها المتلقي مترجمة أو مقتبسة أو معدّة. ولعلّ في هذا ما يؤكّد أن القيمة ليست في التناص أياً كان شكله، إنما في توظيفه وحسن التعامل معه.

إن قيمة التناص تكمن في قدرته على أداء وظيفته، وتلاحمه مع النص، وارتباطه بسائر عناصره ارتباطاً عضوياً، أي أن يكون نفسه عنصراً مكوناً من عناصر النص، فلا يبدو ناتئاً كأنه حلية أو زينة لغوية، أو شاهداً داعماً للفكرة أو استطراداً أو حشواً، ويؤكد ذلك كله مثل من مسرحية "مجنون ليلى" وفيها يظهر مغن عجوز ضرير ليغني مقطعاً من أغنية شعبية في مقهى شعبي حيث يلتقي سعيد وزياد وحسام، يقول فيها المغني٦١:

والله إن سعدني زماني لاسكنك يا مصر
وابني لي فيكي جنينة فوق الجنينة قصر
واجيب منادي ينادي كل يوم العصر
دي مصر جنة هنية للي يسكنها
واللي بنى مصر كان في الأصل حلواني
يا ليلي يا عيني

والأغنية لا تنسجم مع المسرحية في شيء، فهي بالعامية، والمسرحية بالفصيحة، ومستواها الشعري لا يتفق والمستوى الشعري للمسرحية، وهي في غنائيتها لا تتفق والتوتر المسرحي، بل تكسر من حدة الصراع، ويؤكد نشوزها وعدم تلاحمها مع عناصر المسرحية أن المغني العجوز نفسه لا يفعل شيئاً ولا يغير في المواقف ولادور له، ويمكن الاستغناء عنه كما يمكن الاستغناء عن أغنيته، ولطالما اخذ النقاد من قبل على مسرح أحمد شوقي المقاطع الغنائية الطويلة، ويبدو أن المسرح الشعري لم يستطع التخلي عن الغنائية.

إن التناص طاقة إبداعية تغني النص، وتمنحه أبعاداً محلية أو تراثية أو إنسانية، وتوسع من آفاقه، وتكسبه القدرة على التواصل مع المتلقي، والتأثير فيه، فهي تستثير قواه المعرفية وقدراته الفنية، ولكن هذا كله ليس من غاية التناص الأساسية، إنما غايته الأساسية أن يكون اللغة المكونة للنص والعنصر المكون مثله مثل عناصره الأخرى المكونة وإلا كان مجرد حلية.

ودراســــة الـتـنـاص أو الـتـنـاصـيـة intertextuality هي الأخرى وفي الوقت نفسه طاقة إبداعية لدى المتلقي، وهو يستطيع من خلالها الكشف عن أغوار النص وارتباطه بما قرأه وثقفه سواء من نصوص سابقة على النص أو معاصرة له أو حتى لاحقة له، لأن التناصية ممارسة نقدية حرة، هي إجراء ثقافي، يضفي على النص ظلالاً أو يكشف عن خفايا في بواطنه، سواء أكانت موجودة حقيقة فيه أو غير موجودة، هي تأملات ثقافية في النص، أو استطرادات، مما يعني أن النص مفتوح على قراءات لا حدود لها.

خاتمة:

وبعد، فقد كانت الغاية من هذا البحث اختبار منهج محدد، وهو التناصّ، وفق فهم جينيت، وتم تطبيقه على بضع مسرحيات، مع تعديلات بسيطة في التقسيم فقط، مع الاعتقاد بوحدة التناصّ، والعمل وفق فهم جينيت لا يعني التقليد، بل يعني الأخذ بخبرة ثقافية ناضجة متكاملة، وهي ملك الإنسانية، وهي نتاج جهود كثيرة متطورة في درس التناصّ، وليست جهداً فردياً، وقد تبين أن فهم جينيت للتناص فهم عملي مفيد، وهو الأكثر مناسبة للنقد المسرحي.

ولتأكيد شرعية اعتماد البحث على فهم جيرار جينيت، وتوضيح نضج فهمه للظاهرة واعتداله في درسها، يمكن الإشارة إلى تطرف بلوم H. Bloom ومغالاته في فهم التناص وتفسيره له بعقدة أوديب، إذ يرى أن الأديب، ولاسيما الشاعر، يعاني من سيطرة الأسلاف، ويحس بما يسميه قلق التأثير Anxiety influence، ولذلك يعمد الشاعر إلى تشويه نصوص الشعراء السابقين، بإقامة تناص معهم، يسطو فيه على شعرهم، وكأنه يقتلهم، ليحقق ذاته٦٢.

وفي الواقع يستطيع درس التناص أن يكشف عن أغوار العمل المسرحي، ويمنحه قيمة معرفية وجمالية، ويضع بين يدي الكاتب المسرحي اتجاهات جديدة في التأليف المسرحي، كما يضع بين يدي المتلقي طريقة جديدة للتعامل مع الأدب تتسم بالانفتاح الثقافي وحرية القراءة، إذ يتيح للمتلقي حرية الفهم والتأويل،

ويساعده على سبر أغوار النص، مستعيناً بما يملك من ثقافة، وكلما كانت ثقافة المتلقي أوسع كانت ممارسته للتناصية أقوى. وقد يلتقي هذا المنهج مع الأدب المقارن، ولكنه يختلف عنه، في أنه يركز على الوسيلة لا الغاية، فليست غايته إثبات التأثر أو التأثير، إنما غايته البحث عن امتدادات فكرية وجمالية للنص في نصوص أخرى.

وإذا كان التناصّ في الأصل ظاهرة أدبية وتقانة فإن دراسة التناص أو التناصية intertextuality قد غدت منهجاً نقدياً، ومن الضروري إطلاق هذا المنهج في البحوث الجامعية، والأخذ به، وتطبيقه في مجال الرواية والمسرح، بالإضافة إلى ما حظي به من تطبيق في مجال الشعر.

ومن الممكن فتح آفاق أخرى أوسع وأغنى في درس التناصّ، كدرس مصادره، من أسطورة ودين وتاريخ وأدب وتراث شعبي، ودرس مصادره العربية ومصادره الأجنبية، ودرس الدوافع إلى التناصّ، من تقليد القدماء، أو الثورة عليهم، وفق رأي بلوم H. Bloom، أو قد يكون الدافع التستّر وراء التناص للتعبير عن موضوعات وقضايا يصعب التعبير عنها مباشرة لأسباب مختلفة سياسية أو دينية أو اجتماعية أو فنية، أو استسهال التأليف والتسريع به، ودرس وظائف التناصّ كالمساعدة على التوصيل وإغناء العمل بقيم ومفاهيم وأبعاد أدبية وتاريخية وتراثية ومحلية وإنسانية، ويمكن التوسع في درس سلبيات التناص، وأنواعه، غير ما قال به جينيت، كالتناص بالترجمة أو التعريب أو التلخيص أو تبسيط النص وتقريبه من القراء كتبسيط رسالة الغفران أو تحويل النص من نوع إلى نوع آخر، كتحويل القصة إلى مسرحية أو المسرحية إلى رواية أو تحويل عمل أدبي لغوي إلى شريط سينمائي أو تلفزيوني أو لوحة فنية أو بالعكس.

إن مفهوم التناصّ قابل للتوسيع والإغناء والتطوير، ومما لا شك فيه أنه أوسع من مفهوم السرقات الأدبية.

الحواشي

١ ينظر: علوش، د.سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٢١٥

٢ علوش، د.سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٢١٥

٣ أبو شهاب، رامي، مصطلح السرقات الأدبية والتناص، مجلة علامات في النقد، جدة، المجلد ١٦، الجزء ٦٤، شباط ٢٠٠٨، ص ٢٤٨

٤ ينظر: فرطاس، نعيمة، نظرية التناصّيّة والنقد الجديد جوليا كريستيفا أنموذجاً، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤٣٤ حزيران ٢٠٠٧، ص ٢٧

٥ جينيت، جيرار، أطراس، الفصل الأول، تر. المختار الحسيني، مجلة علامات في النقد، جدة، ج٧٥، سبتمبر، ١٩٩٧، ص ١٨٠.

وينظر: جينيت، جيرار، طروس، دراسات في النصّ والتناصيّة، تر: محمّد خير

البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط٢، ٢٠٠٤، ص ٣٥، و ص ١٣٨

٦ ينظر: عزام، محمد، النص الغائب: تجليات التناص"في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٥٤.

٧ النقاش، مارون، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٦٩، ص ١٦٢

٨ نجم، د.محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٦، ص ٣٦٨

٩ نجم، د.محمد يوسف، المسرح العربي: الشيخ أحمد أبو خليل القباني، دار الثقافة، دار بيروت، بيروت، لاتا، ص ٠٧.

١٠ المصدر السابق، ص ١٨.

١١ شوقي، أحمد، الأعمال الكاملة، المسرحيات، تح.سعد درويش، مر.د.عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٨٤ .

١٢ عدوان، ممدوح، هملت يستيقظ متأخراً، دار الزاوية، ط.ثانية، ١٩٨٩ص ٢٤

١٣ المصدر السابق، ص ١٨

١٤ ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، دار ابن رشد، بيروت، ط.ثالثة، ١٩٨٠، ص ١٦

١٥ المصدر السابق، ص ٢١

١٦ المصدر السابق، ص ٢٤

١٧ المصدر السابق، ص ٣١

١٨ نجم، د.محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ٤١٦ . ٤٢٠

١٩ المصدر السابق، ص ٢١٧

٢٠ فرج، ألفريد، سليمان الحلبي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط. ثانية ١٩٦٩، ص ١٠٨. ١٠٩

٢١ شكسبير، هملت، تر.عوض محمد عوض، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ١٠٥ . ١٠٦

٢٢ ونوس، سعد الله، حكايا جوقة التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥، ص ١٥٤

٢٣ عصمت، رياض، الحداد يليق بأنتيغون، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨، ص ١١٥

٢٤ المصدر السابق، ص ٥٤

٢٥ إخلاصي، وليد، أوديب مأساة عصرية، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد ٤ . ٥، ١٩٧٨، ص ٨٣.

٢٦ برشيد، عبد الكريم، مرافعات الولد الفصيح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩، ص ١٤

٢٧ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧، المجلد الثالث، ص ٣٦٤ . ٣٦٥

٢٨ عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

٢٩ عثمان، سهيل، والأصفر، عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص ١٠٢

٣٠ ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٧٣، ص ٢٨

٣١ المصدر السابق، ٢٩.

٣٢ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، دار العودة،

بيروت، ١٩٧٧، ص ٧٣٧

٣٣ المصدر السابق، ص ٧٤٥، ٧٤٦

٣٤ قلعه جي، عبد الفتاح، عرس حلبي وحكايات من سفر برلك، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤، ص ١١٥

٣٥ المصدر السابق، ص ١٥٥

٣٦ المصدر السابق، ص ١٨٦

٣٧ المرجع السابق، ص ٥

٣٨ عدوان، ممدوح، المخاض، مط.الجمهورية، دمشق، ١٩٦٧، ص ٦٩ ـ ٧٠.

٣٩ عدوان، ممدوح، هملت يستيقظ متأخراً، ص ٢٢ . ٢٣

٤٠ الكتاب المقدس، العهد القديم، إنجيل متى، الإصحاح الحادي والعشرون، الآية ١٢ وما بعدها.

٤١ المرجع نفسه، الإصحاح العاشر، الآية ٣٤ وما بعدها

٤٢ عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، ص ١٧٥

٤٣ القرآن الكريم، سورة فصلت، الآية ٣٧

٤٤ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، ص ٧١١.

٤٥ المصدر السابق، ص ٦٠٥

٤٦ المصدر السابق، ص ٦٨٢

٤٧ ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، ص ٩

٤٨ المدني، عز الدين، ديوان الزنج، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٣، ص ١٥

٤٩ ينظر: اليوسفي، د.حسن، المسرح والمرايا، اتحاد الكتاب، المغرب، ٢٠٠٣، ص ٢٧، وص ٣٥

٥٠ عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، ص ٢٠٧

٥١ ونوس، سعد الله، مغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠، ص ٥٦

٥٢ ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، ص ٦٢

٥٣ عدوان، ممدوح، هملت يستيقظ متأخراً، ص ٣

٥٤ المدني، عز الدين، ديوان الزنج، ١٠٤ . ١٠٧.

٥٥ المصدر السابق، ص ١١١. ١١٦

٥٦ المصدر السابق، ص ٧

٥٧ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، ص ٧٩٤

٥٨ عدوان، ممدوح، هملت يستيقظ متأخراً، ص ٣٤

٥٩ عاشور، نعمان، رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٣٩ .

٦٠ المصدر السابق، ص ١٥٨ . ١٥٩

٦١ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، ص٧٩٩ . ٨٠٠.

٦٢ ينظر: إيغلتون، تيري، نظريّة الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، ١٩٩٥، ص ٣٠٨.

وحمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النصّ، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣، ص٢٠١.

المسرحيات المدروسة

١. إخلاصي، وليد، أوديب مأساة عصرية، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد ٤ . ٥، ١٩٧٨.

٢. برشيد، عبد الكريم، مرافعات الولد الفصيح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩.

٣. شوقي، أحمد، مجنون ليلى، الأعمال الكاملة، المسرحيات، تح.سعد درويش، مر.د.عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٨٤ .

٤. عاشور، نعمان، رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

٥. عبد الصبور، صلاح، ليلى والمجنون، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.

٦. عبد الصبور، صلاح، بعد أن يموت الملك، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.

٧. عدوان، ممدوح، المخاض، مط.الجمهورية، دمشق، ١٩٦٧.

٨. عدوان، ممدوح، هملت يستيقظ متأخراً، دار الزاوية، ط.ثانية، ١٩٨٩.

٩. عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

١٠. عصمت، رياض، الحداد يليق بأنتيغون، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨.

١١. فرج، ألفريد، سليمان الحلبي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط. ثانية ١٩٦٩.

١٢. القباني، أحمد أبو خليل، مسرحية غان بن أيوب وقوت القلوب، تح. نجم، د.محمد يوسف، المسرح العربي: الشيخ أحمد أبو خليل القباني، دار الثقافة، دار بيروت، بيروت، لاتا.

١٣. قلعه جي، عبد الفتاح، عرس حلبي وحكايات من سفر برلك، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤.

١٤. المدني، عز الدين، ديوان الزنج، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٣.

١٥. النقاش، مارون، البخيل، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٦٩

١٦. النقاش، مارون، مسرحية هارون الرشيد أو أبو حسن المغفل، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٦٩

١٧. ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، دار ابن رشد، بيروت، ط.ثالثة، ١٩٨٠.

١٨. ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٧٣.

١٩. ونوس، سعد الله، مأساة بائع الدبس الفقير، حكايا جوقة التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥.

٢٠. ونوس، سعد الله، مغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠.

سوريا
الموقف الأدبي
العدد رقم 511
1 نوفمبر 2013

التنــــاص في روايـــــة "ذاكرة الجسد" (1988)

□ أ.د. ممدوح أبو الوي *

أبدأ بحثي هذا بمقبوس من بحث للدكتور أحمد جاسم الحسين :(1) يحث التداخل النصي المتلقي على توضيح مفاهيمه حول مجموعة من القضايا التي لم تعد تحتمل موقفاً ملتبساً، وباتت تلح عليه لتحديد مفاهيمه تجاهها،مثل مفهوم: الكتابة، والنص، والمرجع، والدلالة، والمعنى، والملتقي، والمؤلف.

ودفع تنوع هذه القضايا الناقد (تيفين ساميول) إلى القول: إنّ التداخل النصي قد نجح في تحويل الأدب " إلى مجال قائم بذاته وربطه بشكل مباشر أكثر مع العالم"(2)، أما بارت فعد التداخل النصي شرطاً لقراءة النص، والقدر الذي لا مهرب منه(3).

وفي محاولة لتوضيح مفهوم التداخل النصي والمصطلحات الحافة به قيل عن نظرية التناص إنها هي" التي يعتمد فيها كل قول على أقوال أخرى، إذا لا يوجد قول إحادي، فكل الأقوال تقال بوجود أصوات أخرى منافسة ومتضاربة "(4) التناص: "نظرية من نظريات ما بعد الحداثة... ولدت في أحضان السيميولوجية (السيميائية)، والبنيوية، ابتداءً بالشكلانية، وانتهاءً بالتشريحية، وإن كانت مدينةً بكثير من ملاحمها لغيرهما " (5)

والتناص "حوار بين النصوص،وتداخل فيما بينها"(6) والتناص: وفق الدلالة المعجمية كما ورد في المعجم الوسيط : قيل تناص القوم بمعنى ازدحموا (7)، ويتفق هذا المعنى اللغوي حسب المعجم مع دلالته الصرفية بزنة: (تفاعل): التي تفيد المشاركة، مما يعني وجود علاقات تشابه، أو عناصر تقارب، ووشائج تآلف بين نص حاضر وآخر غائب،وهذا ما مثّل له أحد النقاد في تعريف التناص: أنْ تكون قبالة نصين أحدهما حاضر والآخر غائب، وبذلك يبدو التناص عملية

* كاتب من سورية.

استرجاع لنصوص قديمة متراكمة. وكل نص هو تحويل وامتصاص لنصوص أخرى، ففي كلّ بيتٍ أو قصيدةٍ نجد صدىً لقصائد أخرى،فالنص نسيج، خيوطه من أنسجة أخرى.

ويعرف التناص الناقد محمّد مفتاح في كتابه "تحليل الخطاب الشعريّ": "تعالق النص مع نصٍ حدث بكيفيات مختلفة"(8) ولقد تحدّث معظم النقّاد العرب المعاصرين عن التناص، نذكر منهم الدكتور عبدالله الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير" والناقد محمد بنيس في كتابه: "حداثة السؤال" الذي يرى أنّ للتناص قوانين ثلاثة :الامتصاص والحوار والاجترار والقانون الثالث هوتكرار للنص الغائب دون تغيير، وكذلك الدكتور صلاح فضل، والدكتور سعيد يقطين الذي يقسّم التناص إلى نوعين : تناص عام وهوعلاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتّاب، وتناص خاص أو ذاتي وهو علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعضها الآخر.

وهناك مرجعيات للتناص منها مرجعيات دينية وتاريخيّة وأسطوريّة.

التناص في رواية "ذاكرة الجسد" (1988) للروائية الجزائريّة أحلام مستغانمي وكتبت الروائية أحلام مستغانمي بعد هذه الرواية روايةً بعنوان "فوضى الحواس" (1997)، ورواية "عابر سرير" (2002)، هناك روائيون يكثر في رواياتهم التناص، من هؤلاء الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي، وقبل الحديث عن التناص في الرواية المذكورة فلا بأس من الحديث عن الرواية نفسها. كتب عن هذه الرواية الشاعر **نزار قباني**(1923- 1998): "روايتها دوختني، وأنا نادراً ما أدوخ أمام روايةٍ من الروايات، وسبب الدّوخة أنّ النصّ الذي قرأتُهُ يُشبهني إلى درجة التطابق..... " تبدأ الرواية من نهايتها، وتنتهي الرواية عام 1988 بعودة الرسام **خالد** من باريس إلى قسنطينة مسقط رأسه، وسبب عودته استشهاد أخيه **حسان** في العاصمة الجزائر بأيدي الجزائريين انفسهم، إذ أراد الانتقال إليها كي يتخلص من مهنة تدريس اللغة العربيّة، واستشهد **حسان** وهو مدرس فقير وعنده ابنان، هما فاتح وسعيد، وأصبح فاتح فيما بعد يسارياً، يقرأ كتاباً بعنوان" أصل الأسرة والملكية الخاصة" لانجلس(1820- 1895)ويقرأ كتاب"الأدب والثورة" لتروتسكي. واسم زوجته عتيقة وكان **خالد** يرسل لأخيه حسان مساعداتٍ ماليّةً لأنّ راتبه قليل،وكان خالد قد سُجن عام 1945 بسبب نضاله ضد الاستعمار الفرنسيّ، إذ شارك في المظاهرات، وشاءت الأقدار أنْ تتزامن المظاهرات مع انتهاء الحرب العالميّة الثانية،وسُجن في سجن **الكديا** مدة ستة أشهر ،واطلق سراحه بسبب صغر سنه، إذ كان عمره لم يتجاوز السادسة عشرة ،والتقى في السجن مع **الطاهر عبد المولى** أحد قادة الثورة، الذي سجن مدة ثلاث سنوات، واستشهد عام 1960 بأيدي الفرنسيين أيّ قبل حصول الجزائر على الاستقلال بعامين، لأنّ الجزائر حصلت على استقلالها عام 1962 من الاحتلال الفرنسيّ الذي استمر من عام 1830- 1962 ،كان **الطاهر عبد المولى** من الذين يذهبون إلى الموت ولا ينتظرون الموت كي يأتي لعندهم،وترك الطاهر عبد المولى طفلة، عمرها خمس سنوات، اسمها **حياة** ولدت في تونس عام 1957 ، وابناً اسمه ناصر ولد عام 1960 ، أيّ في العام الذي استشهد فيه والده. وشارك خالد بدءاً من أيلول عام 1955 في الثورة الجزائريّة التي استمرت ثمانية أعوام من عام 1954- 1962 ،وحصل على رتبة ملازم لشجاعته ولمشاركته في أكثر من معركة ،وفقد ذراعه اليسرى في إحدى المعارك إذ اخترقتها رصاصتان، وبترت ذراعه في تونس لاستحالة

استئصال الرصاصتين، وأشرف على علاجه طبيب يوغوسلافي اسمه **كابوتسكي** وممرضة اسمها رشيدة، هي نفسها التي استقبلت جثمان حسان بن طوباي في المشفى في الجزائر، وتدربت رشيدة على التمريض في القاهرة، ونصحه الطبيب بممارسة الرسم، وكانت أولى لوحاته بعنوان "**حنين**"(9) وكان عمر خالد عندما التحق بالجبهة خمسةً وعشرين عاماً. وكان خالد يقيم معارض في باريس للوحات التي يرسمها، ويعرض لوحاته في دولٍ أخرى مثل إسبانيا، وفي أحد المعارض في باريس تعرف على فتاةٍ جزائريّةٍ اسمها حياة وهي ابنة الطاهر عبد المولى، التي ولدت في تونس عام 1957 كما أسلفنا ويرى خالد أنها تشبه أمّه فيقول: "ما أجمل أنْ تعود أمي في سوار بمعصمك....وما أجمل أنْ تكوني أنت.. هي أنت!"(10) يقول خالد مخاطباً حياة : "كنت أعرض عليك أبوتي، وكنت تعرضين علي أمومتك.أنت الفتاة التي كان يمكن أنْ تكون ابنتي، والتي أصبحت دون أنْ تدري أمّي!"(11) ويرى خالد أنّ حياة تشبه مدينة قسنطينة يقول:"لم تكوني امرأةً...كنت مدينةً"(12) وكانت علاقة خالد بحياة علاقةً عفيفةً، باستثناء تقبيله لها عندما تعرف خالد على حياة، التي كانت قد أمضت في باريس أربع سنوات، أمضت سنتين في بيت عمها واسمه شريف عبد المولى الذي كان يعمل مستشاراً في السفارة الجزائريّة بباريس والذي كان يشارك سابقاً في الثورة الجزائريّة.

التقى خالد بالشاعر الفلسطينيّ زياد الخليل في العاصمة الجزائر، كان خالد يعمل مديراً لرقابة المطبوعات، وجاء إليه زياد الخليل يريد نشر أحد دواوينه الشعريّة، وكان زياد يعمل في الجزائر مدرساً للغة العربيّة، وأحب زياد فتاة اسمها ليلى العنابي، ولكنه لم يتزوجها، إذ عاد إلى لبنان وسافرت ليلى العنابي إلى بريطانيا لمتابعة دراستها، وبعد ذلك التقى زياد بخالد في باريس وأخذ خالد يغار على حياة من زياد، وعاد زياد إلى لبنان واستشهد هناك عام1982 وعندما عرفت ليلى العنابي بكته بكاءً مراً.تزوجت ليلى العنابي من شخص اسمه عبد القادر.

التقى خالد في بيت **شريف عبد المولى** بمصطفى الذي شارك في الثورة، وبقي في جيش التحرير إلى نيل الجزائر الاستقلال عام1962، وحصل على رتبة رائد، وأصبح من كبار رجال الأعمال بعد حصول الجزائر على استقلالها من الاحتلال الفرنسيّ، ويتزوج حياة عبد المولى، ويعاملها معاملةً سيئةً، وكان ناصر معارضاً لهذا الزواج، لأنّه يعرف أخلاق مصطفى، وينوي مصطفى افتتاح مركزٍ تجاري، ويشتري لذلك بيت الطاهر عبد المولى، وهو متزوج سابقاً، وله عشيقة اسمها نسيمة التي تستغله وتطلب منه إيفاد أخيها لدراسة الطب في الخارج، وتحصل عن طريقه على رخصة بناء لصالح أهلها ولنسيمة علاقة بشخص مسؤول آخر. وحياة روائية ولكن رواياتها ليست على المستوى المطلوب، وانتقدها أحد النقاد وأصدرت روايةً بعنوان"منعطف النسيان"وهي الرواية الثانية لها وانتقد هذه الرواية ناقد اسمه علي، لأنّ الرواية تفتقر إلى الوحدة العضويّة، وأخذت تصدر مجلةً بعنوان"جسور"بمساعدة زوجها مصطفى، وهي مجلة اجتماعيّة تهتم بالأسرة والأدب، وكانت ليلى العنابي تتعاون مع حياة عبد المولى في إصدار المجلة، وليلى العنابي يسارية تعتنق أفكار تروتسكي وتعرضت للتوقيف ويفصل مصطفى في نهاية الرواية من وظيفته.

يحبُّ ناصر عبد المولى فريدة ابنة عمه شريف عبد المولى ويتبادل معها الرسائل التي كانت تكتبها لها حياة، وبعد ذلك يكتشف

ناصر عبد المولى الأمر، ويتزوجها على الرغم من عدم موافقة عمه شريف عبد المولى وزوجته عزيزة وأنجب ناصر طفلاً، أعطاه اسم طاهر نسبةً لاسم والده الشهيد وعاش ناصر في بيتٍ متواضعٍ في حيٍ متواضعٍ وأخذ جماعة الجهاد يدعون ناصر إلى الانضمام إلى جماعتهم وكانت الدولة الجزائرية قد أعطته محلاً تجارياً وشاحنة بصفته ابن شهيد ليعمل في المحل التجاري.

تعرف خالد بن طوباي على فتاةٍ فرنسيةٍ اسمها كاترين، كان يرسم الفنانون جسدها عارياً، وكان خالد واحداً من هؤلاء الفنانين، إلا أنه رسم فقط وجهها، ولم يرسم جسدها، وبعد ذلك أصبحت صديقته لا بل عشيقته وبعد استشهاد أخيه حسان ترك لها لوحاته كلّها، وعلاقته بها علاقة جسدية لا أكثر.

يوجد في الرواية تناص أدبيّ وتناص دينيّ من الموروث الدينيّ، نجد التناص الديني التالي: "وماذا لو كنت تفاحة؟

لا لم تكوني تفّاحةً كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر. كنت تمارسين معي فطريّاً لعبة التفّاح....لأكون معك أنت بالذات في حماقة آدم!....

يا شجرة توت تلبس الحداد وراثياً كلّ موسم."(13) ويتابع: ".....الذي سرقوا منه الوصايا العشر...."(14) ويتابع: "وأنا أتذكر في غفوتي أوّل سورة للقرآن. يوم نزل جبرائيل عليه السلام على محمّد لأوّل مرّة فقال له {اقرأ} فسأله النبي مرتعداً من الرهبة.. {ماذا أقرأ} فقال جبريل {اقرأ بأسم ربّك الذي خلق} وراح يقرأ عليه أوّل سورة للقرآن وعندما انتهى عاد النبي إلى زوجته وجسده يرتعد من هول ما سمع وما كاد يراها حتّى صاح "دثّريني....دثّريني"(15). ويتابع: "ونعتقد عن أنانيّة، أنّ الفنّان مسيح آخر جاء ليصلب مكاننا"(16)

التناص الأدبي:

يقول خالد بن طوباي مخاطباً حياة عبد المولى: "وتبعثرت لغتي أمام لغتك، التي لم أكن أدري من أين تأتين بها" وهذا يتناص مع قول **نزار قباني**(1923- 1998) "من أين تأتي بالفصاحة كلّها وأنا يغيبُ على شفتي الكلامُ"(17) ويتابع: "ألم يقل برنارد شو(1856- 1950): تعرف أنّك عاشق عندما تبدأ في التصرف ضد مصلحتك الشخصيّة".(18) ويتابع: إنّ ما كتبه آراغون عن عيون إلزا هو أجمل من عيون إلزا التي ستشيخ وتذبل..وما كتبه نزار قباني عن ضفائر بلقيس أجمل بكثير من شعر غزير كان محكوماً عليه أن يشيب ويتساقط وما رسمه ليوناردو دافنشي في ابتسامة واحدة للجوكندا، أخذ قيمته ليس في ابتسامة ساذجة للموناليزا وإنما في قدرة ذلك الفنان المذهلة على نقل أحاسيس متناقضة، وابتسامة غامضة تجمع بين الحزن والفرح في آنٍ واحد."(19) ويتابع: "عجيب....إنّ في روايات **أغاثا كريستي** أكثر من 60 جريمة وفي روايات كاتبات أخريات أكثر من هذا العدد من القتلى."(20) ويتكرر اسم زوربا في الصفحات (154) وفي(390) (393)(394) وفي(395)

ويذكر من قصيدة "أنشودة المطر" **لبدر شاكر السياب** (1926- 1964)البيت التالي: **عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السحر**

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر(21)

ويذكر اسم بعض الشعراء مثل "أبولينير"(22) والشاعر الألمانيّ يوهان غوته(1749- 1832) يقول خالد: "كنت أريد أنْ أصرخ لحظتها كما في إحدى صرخات **غوته** على لسان فاوست قف أيُّها الزمن ما أجملك!"(23)ويذكر الكاتب الفرنسيّ أندريه جيد في الصفحة 193 ويذكر في الصفحة

195 بوشكين (1799- 1837) ولوركا، وبدر شاكر السياب وغسان كنفاني.

وفي الصفحة 209 نجد: "لكلٍّ مفتاحه الذي يفتح به لغز العالم....عالمه **همنغواي** فهم العالم يوم فهم البحر **والبرتو مورافيا** يوم فهم الرغبة، والحلاج يوم فهم الله، **وهنري ميلير** يوم فهم الجنس، **وبودلير** يوم فهم اللعنة والخطيئة."وفي الصفحة 219 نجد: "ألم يحب سلفادور دالي وبول إيلوار المرأة نفسها؟

وعبثاً راح بول إيلوار يكتب لها أجمل الرسائل.. و أروع الأشعار..ليستعيدها من دالي الذي خطفها منه. ولكنها فضّلت جنون دالي المجهول آنذاك..على قوافي بول إيلوار....."

ونجد في الصفحتين 222- 223 حديث عن الشاعر الإسباني **غارسيا لوركا** وعن استشهاده عام 1937 "وضعوه أمام سهلٍ شاسعٍ وقالوا له امش....وكان يمشي عندما أطلقوا خلفه الرصاص، فسقط ميّتا دون أنْ يفهم تماماً ما الذي حدث له.

إنّه أحزن ما في موته، فلم يكن لوركا يخاف الموت، كان يتوقّعه، ويذهب إليه مشياً على الأقدام كما نذهب لموعدٍ مع صديق..... ولكن كان يكره فقط أنْ تأتيه الرصاصة من الظهر" وتذكر الروائية أحلام مستغانمي اسم الروائي الفرنسيّ **فيكتور هيغو** (1802- 1885) في الصفحة 237 :"منذ قرنين كتب فيكتور هيغو لحبيبته جولييت دوري يقول:كم هو الحبّ عقيم، إنّه لا يكف عن تكرار كلمةٍ واحدةٍ "أحبّك"....."وتتحدث الروائية عن انتحار الشاعر اللبنانيّ **خليل حاوي** احتجاجاً على اجتياح إسرائيل لجنوب لبنان عام 1982 (الصفحة 245)، وتذكر انتحار الروائي همنغواي (1899- 1961) تاركاً خلفه مسودة روايته الأخيرة "الصيف الأخير".

وتذكر الروائية أحلام مستغانمي اسم الروائي الجزائري ابن قسنطينة **مالك حداد** في الإهداء وفي الصفحة 310، وتذكر الروائية الأديب الجزائري **كاتب ياسين** صاحب رواية "نجمة" في الصفحة 325. ونجد تناصاً مع شوقي (1868- 1932

قمْ للمعلم وفّه التبجيلَ

كاد المعلم أنْ يكونَ رسولا (الصفحة 368)

التناص مع التاريخ وعلم النفس والأساطير :

نجد في الصفحة 17 العبارة التالية: "تلبسين ثوب الردة" وفي هذه العبارة إشارة لحروب الردّة التي خاضها الخليفة الراشدي الأول أبو بكر الصديق ضد الذين ارتدوا عن الإسلام بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، الذي استمرت خلافته سنتين مابين عامي (632م- 634).

ونجد في الصفحة نفسها إشارة إلى الوصايا العشر المذكورة في التوراة ونجد في الصفحة 18 عبارةً تشير إلى النزعة الساديّة والسادية نسبة إلى المركيز دي ساد (1740- 1814) الذي سجن ثمانية عشر عاماً في سجني الباستيل وفانسين وترك روايات منها "الأيام المئة والعشرون لسادوم" وقد شهد الثورة الفرنسيّة 1789، وتعد النزعة المازوشية عكس النزعة الساديّة، والمازوشيّة نسبةً للروائي النمساوي مازوخ (1836- 1895)، وقد كان يعيش مع عمته ورآها في إحدى المرات مع عشيقها، فعاقبته وكذلك نجد مثل هذه العبارة في الصفحات 144، 342,122,171 ويذكر اسم ربة الجمال فينوس في الصفحة 166، وإلى عقدة النرجسية في الصفحة 169.

وتذكر الأديبة اسم نيرون في الصفحة 19 "ومن يناقش نيرون يوم أحرق روما حبّاً لها،

وعشقاً لشهوة اللهب"ولقد حكم نيرون روما أربعة عشر عاماً مابين عامي 54- 68م ومات مقتولاً"ونجد في الصفحتين402,32 اسمي طارق بن زياد الذي لعب دوراً مهماً في فتح بلاد الأندلس، والأمير عبد القادر الجزائري وتذكر خروج آخر حاكم عربي من غرناطة فبكاها كالنساء ولم يحافظ عليها كالرجال (الصفحة217) وتذكر هتلر في الصفحة342

وتذكر بعض الأمثال مثل المثل الفرنسي "أقصر الطرق لأنْ تربح قلب امرأة هو أنْ تضحكها"(الصفحة120)، وتذكر مثلاً شعبياً"الطير الحر ما ينحكمش، وإذا انحكم....ما يتخبطش!"(الصفحة228)، وتذكر مثلاً آخر "ليس الفضيلة تجنب الرذيلة، الفضيلة"(الصفحة 308)وتذكر قولاً للرئيس الفرنسي الأسبق ديغول:"ليس من حق وزير أنْ يشكو، فلا أحد أجبره أنْ يكون وزيراً!"(357)

المصادر والحواشي:

1- أحمد جاسم الحسين، مجلة "التراث العربي" العدد127، خريف 2012 ص65

2- ساميول، تيفين، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غزاوي، ص70

3- بارت، رولان، نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، بيروت1988 ، ص96

4- آلان، جراهام، نظرية التناص، تر باسل المسالمة ص 44

5- جينيت، جيرار، طروس الأدب على الأدب، ص126

6- جمعة، د.حسين، المسبار في النقد الأدبي، ص132

7- المعجم الوسيط، مادة ن ص ص

8- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، بيروت، ط3، 1992 ص106

9- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط20، 2004 ص 35

10- المصدر السابق، ص 67

11- المصدر السابق، ص 118

12- المصدر السابق، ص141

13- المصدر السابق، ص12- 13

14- المصدر السابق، ص17

15- المصدر السابق، ص62

16- المصدر السابق، ص144

17- المصدر السابق، ص88

18- المصدر السابق، ص98

19- المصدر السابق، ص125- 126

20- المصدر السابق، ص 126

21- المصدر السابق، ص 161

22- المصدر السابق، ص173,190,162

23- المصدر السابق، ص173

□□

سوريا
التراث العربي
العدد رقم 127
1 يوليو 2012

التناصُّ في شعر ابن الدُّمَيْنَة

□ لميس داود *

هو عبد الله بن عبيد الله بن عَمْرو بن مالك الخثعمي، والدّمينة أمه، شاعر بدويّ من أرقّ الناس شعراً، ديوانه كله في الغزل العفيف بامرأة تُدْعى «أميمة». وقد تضاربت آراء القدماء والمحدثين بشأن العصر الذي عاش فيه، ولم يتحدث معظمهم إلاّ عن خبر واحد هو خبر مقتله، فقلّت أخبار حياته، وندرت الروايات عنه.. حقق ديوانه العلاّمة أحمد راتب النفاخ، وأثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنّ ابنَ الدمينة هو شاعر عباسي، سلخ من حياته زُهاء نصف قرن في العصر العباسي، ومات مقتولاً أواخر سنة مئة وثمانين للهجرة. انظر: ـ ديوان ابن الدمينة، أبو العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق أحمد راتب النفاخ، مصر ـ القاهرة، دار العروبة، ط١، مقدمة المحقق، ص٩ ـ ص٤٠، الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق عبد علي مهنّا، لبنان ـ بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٦م، ج١٧، ص٩٨ـ ص١١١ـ كتاب الأشباه والنظائر أبو بكر، وأبو عثمان ابنا هاشم (الخالديّان)، تحقيق محمد يوسف، مصر ـ القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥م، ج٢، ص٨٨ ـ ص٩١. وبالرغم من وجود دراسة سابقة عن ابن الدمينة، لَفَت نظري موضوع (التناص) الذي لم يتطرّق له أحد بعد في شعره.

❖ طالبة دراسات عليا في جامعة دمشق.

مقدمة:

شعرابن الدمينة شعرٌ أصيلٌ من تراثنا العربيِّ القيِّم، رفيع المستوى، يصدر عن قلب جرّب الحبَّ وكابد لواعجه، ويتميّز بما فيه من شوق مستعرٍ وعاطفة صادقة، ولغة تمتاز بالقوة والرقّة في آن معاً. ويرجع الفضل في تحقيق ديوان هذا الشاعر إلى العلاّمة أحمد راتب النفّاخ ـ رحمه الله ـ فقد جمع أخبار شاعرنا من بطون المصادر القديمة، وحقّقَ العصرَ الذي عاش فيه، تحقيقاً علمياً رصيناً، فتوصّل إلى أنّ ابن الدمينة شاعرٌ عبّاسي محدث، قتل أواخر سنة مئة وثمانين للهجرة، كما بحث عن أصول مخطوطة الديوان وتاريخها، وعن النسخة الأم المحفوظة في مكتبة عاشر بتركية تحت رقم «٩٥٠» وعنوانها: ديوان شعر ابن الدمينة مع زياداته كلها، رواية الزبير بن بكّار، وهي في قسمين:

الأول، وهو الأكبر، صنعة أبي العبّاس أحمد بن يحيى ثعلب الشيباني (ت: ٢٩١)، والآخر صنعة أبي جعفر محمد بن حبيب (ت: ٢٤٥)، وأكّد القيمة العلمية لهذه النسخة.

التناص لغة:

لا نجد كلمة التناصّ كما هي في المعاجم العربية، ولكن نجد قريباً منها مثل:

الانْتِصاص، والنّصّ، والتّناصي، ففي لسان العرب ترد ((الانتِصاص)) بمعنى الإظهار: «نَصَّصْتُ المتاعَ إذا جَعَلْتُ بعضَه على بعض. وكلُّ شَيْءٍ أظْهَرْتُه، فقد نَصَّصْتُه»[١] وترد كلمة النصّ بمعنى التَّعْيين على شَيْءٍ ما[٢] أما كلمة التّناصي، فَتَرِد بمعنى الاتصال «يقال هذه الفلاة تُنَاصي أرض كذا وتواصيها، أي تتّصل بها»[٣] وتفيد الانقباض والازدحام كما يوردها صاحب تاج العروس «انتصّ الرجل انقبض، وتناصى القوم ازدحموا»[٤]. إذا تَمَعّنّا في هذه المعاني جملةً، نجدها تقترب من مفهوم التناص بصيغته الحديثة..

---

(١) لسان العرب، جمال الدين (ابن منظور)، مصر — القاهرة، دار المعارف، انظر مادتي (نصص) و (نصا).

(٢) المصدر السابق نفسه.

(٣) المصدر السابق نفسه.

(٤) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، تحقيق د. ضاحي عبد الباقي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط ١، ٢٠٠١ م، ج ٤٠، مادة (نصو)

التناص اصطلاحاً:

إنّ مصطلح التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسي(Intertext)، وهو يعني: التبادل النَّصّي، وقد تُرْجِمَ إلى العربية: بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض[١]. وقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي الحديث من تعدّدية في الصياغة، وظهر بعدة ترجمات منها: التناصّ أو التناصّيّة، النص الغائب، النصوص المهاجرة (والمهاجَر إليها)، تفاعل النصوص، التداخل النصّي[٢].

مفهوم التناص في النقد الغربي الحديث:

«يتكوّن كل نصّ كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر..»[٣]

شكلت هذه الأسطر التي أرَّختْها جوليا كريستيفا في عام ستة وستين وتسعمئة وألف، نواةً لمفهوم التناصّيّة، فالنص في نظر كريستيفا ليس نظاماً لغوياً ناجزاً ومُقْفَلاً أو مغلقاً كما كان يزعم الشكلانيون الروس والبنيويّون الأوربيّون، بل إنه مصدر لارتداد الإشعاع وانعكاسه فهو بمثابة العدسة المقعّرة، لمعان ودلالات معقّدة[٤].

«فلا معنى إذن لانغلاق النص، ففي كل بيت وكل قصيدة نجد صدى أبيات أخرى»[٥].

ويواصل رولان بارت Roland Barthes ما انْتَهَتْ إليه كريستيفا من طروحات حول نظرية النص إذْ يقول: «كل نص ليس إلاّ نسيجاً من استشهادات سابقة ...»[٦] ويتحدث بارت عن النص بوصفه «جيولوجيا كتابات»، ويصّرح بإنتاج المعنى في معرض حديثه عن التناص في كتابه (لذّة النصّ): «هذا هو التناص إذن:

---

(١) انظر: تداخُل النصوص، هانس جورج روبر يشت، تحقيق الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية، العدد ٥٠، سنة ١٩٨٨ م، ص ٥٣ وانظر أيضاً: عبد السلام المسدّي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، ص ١٦٢

(٢) انظر: التناص في معارضات البارودي ،تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلّد ٩، العدد ٢، سنة ١٩٩١ م، ص ٨٩

(٣) آفاق التناصية: المفهوم والمنظور ،د. محمد خير البقاعي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ م، ص ٩٨

(٤) انظر: النقد الأدبي ،ل. برونل و آخرون، تحقيق د. هدى وصفي، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٠ م، ص ١٠٥

(٥) الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، عبد الفتاح كيليطو، تحقيق عبد السلام بن عبد العالي، لبنان – بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، المغرب – الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، سنة ١٩٨٥ م، ص ٢٥

(٦) في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وآخرون، تحقيق د.أحمد المديني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٩ م، ص ١٠٥

استحالة العيش خارج النص اللاّنهائي، وسواء كان هذا النص «البحث عن الزمن الضائع» لبروست PROUST، أو الصحيفة اليومية، أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكاتب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة»[١] واهتمّ تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov بالتناص: في دراسته عن المفكر الروسي باختين، إذْ يرى أنّ مصطلح التناص يعادل مصطلح الحواريّة، إذ يعدّ جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر علاقات تناص، ومن هذه العلاقات «خطاب الآخر وخطاب الأنا، فضلاً عن جميع العلاقات الدلالية التي تنهض بين ملفوظين، هي علاقات حوارية (تناصية)»[٢] بينما تبنّى ميخائيل ريفاتير M.Riffaterre في آخر أعماله عن الأسلوبية صيغة التناصّ، واستعملها مرتبةً من مراتب التأويلة[٣]. أما الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gerard Genette، فهو لا يهتم بالنص إلاّ من حيث تعالقه النصّي أي: معرفة كل ما يجعله في علاقة خفيّة أو جليّة مع غيره من النصوص، ويعني به (التناص) حسب رأي جوليا كريستيفا، ويقصد به: التواجد اللغوي — سواء أكان نسبياً أم كاملاً (ناقصاً) — لنصّ في نص آخر[٤].

مفهوم التناصّ في النقد العربي الحديث:

يُعَدُّ مفهوم التناص من المفهومات الحديثة في الكتابات النقدية العربية، إذ ظهر اعتماداً على أفكار النقاد الغربيين بشأن التناص، والحقّ أنّ نقادنا العرب اجتهدوا، وأضافوا إضافاتٍ حسنة لهذا المفهوم: فقد توصّل محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري / استراتيجية التناص) إلى تعريف جامع للتناص بقوله: «هو تعالُق النصّ مع نصّ حَدثَ بكيفيّات مختلفة»[٥]. ويربط محمد مفتاح التّناص ببعض المفاهيم البلاغية القديمة المعروفة في الثقافتَيْن الغربية والعربية، وهي المعارضة والمعارضة الساخرة، والمثاقفة .. والتناص يحدث عنده في الشكل والمضمون[٦].

أما الناقد عبد الله الغذامي، فقد حاول في كتابه (الخطيئة والتكفير) أنْ يربط التناص ببعض المفاهيم النقدية الموروثة، ولا سيّما نظريات الناقد عبد القاهر الجرجاني في البلاغة النقدية، خاصةً فيما يتعلق بمفهوم

---

(١) المصدر السابق نفسه، ص ١٠٦.

(٢) انظر التناص، تودوروف، تحقيق فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٤، ١٩٨٨، ص ٤ — ١٠

(٣) انظر آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، د. محمد خير البقاعي، ص ٧٧

(٤) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تحقيق عبد الرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بالاشتراك مع دار توبقال للنشر، ص ٩٠

(٥) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥ م، ص١٢١

(٦) انظر المرجع السابق نفسه، ص ١٢٢ وما بعدها

(الأخذ) وشدّة اقترابه من مفهوم التناص الحديث، إذ رفض الجرجاني استعمال (السرقة) كما شاعتْ قبله وبعده[١] والتناصّ عند الغذامي: عبارة عن مصطلح سيميولوجي تشريحي[٢].

والناقد صلاح فضل: عَدَّ مصطلح التناص مفهوماً يقيم علاقة مشروعة بين النَّص والموروث، ويكون دور القارئ حاسماً في هذا المجال، فهو الذي يستحضر النصوص السابقة، أو يستكشفها بوعيه داخل النص، ولم يورد مصطلحاً بديلاً عنه[٣].

والناقد محمد بنيس: اجترحَ مصطلحاً جديداً للتناص أسماه بـ (النص الغائب). و التناص عنده يحدث من خلال قوانين ثلاثة وهي: الاجترار، والامتصاص، والحوار، ويضع بنيس للنص المتناصّ مرجعيّات عدّة منها: الدينيّة، والأسطورية، والتاريخية، والكلام اليومي[٤]. ويفضّل عبد الواحد لؤلؤة تسمية التناص بالتضمين، وهو المعروف بالبلاغة العربية، إلاّ أنهّ هنا تضمين متطورٍ ومتوسِّع؛ إذ هو توسيع في القول بالإحالة إلى نصوص أخرى[٥]. ويقترح سعيد يقطين تسميات عدة يشتقّها من النص والتناص مثل التفاعل النصّي، التناص الداخلي، والخارجي .. ويحدِّد نوعين من التناص: عام و خاص، (التناص العام: علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب، (التناص الخاص: علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض)[٦].

– سنقوم الآن بدراسة تطبيقية لقوانين التناص، وأنواعه، وآلياته، على شعر شاعرنا ابن الدمينة

قوانين التناص:

من الممكن أن يأتي التناص بصور متعدِّدة، وذلك راجع إلى رؤية المبدع ومقدرته، فهو في أسوأ صوره يكون اجتراراً لمقولات الآخرين في بناء النص، سواء أكانَتْ ملائمة أم لا، وقد يمتصّ المبدع نصّاً آخر، ويصنع تداخلاً عجيباً بين النصّين بحيث يساهم في بناء النص عبر تناغم هارموني يغني النص، ويدللّ على قدرات المبدع، وقد يغيّر المبدع دلالة النص القديم، ويقلبها رأساً على عقب ..

---

(١) انظر: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، عبد الله الغذامي، جدة – السعودية، كتاب النادي الثقافي، ط١، ١٩٨٥ م، ص ٢٢٥

(٢) انظر: تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، عبد الله الغذامي، بيروت، دار الطليعة، ط ١، ١٩٨٧ م، ص ٧٢ وما بعدها

(٣) انظر: مصطلحات النقد العربي السيماءوي (الإشكالية والأصول والامتداد)، د .مولاي علي بو خاتم، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م، ص١٩٥.

(٤) انظر: حداثة السؤال، محمد بنيس، بيروت، دار التنوير للطباعة و النشر، ط ١، ١٩٨٥ م، ص ١١٧ وما بعدها .وانظر أيضاً لنفس المؤلّف: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط ٢، ١٩٨٥، ص ٢٥١ وما بعدها

(٥) التناص مع الشعر الغربي، عبد الواحد لؤلؤة، مجلة الأقلام، العدد (١٠ و ١١ و ١٢)، سنة ١٩٩٤ م، ص ٢٧

(٦) انظر: انفتاح النص الروائي / النص – السياق ، سعيد يقطين، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٨٩ م، ص٩٥

قانون الامتصاص:

في الامتصاص، ينفصل نص قديم / آخر / عن بنيته / مساقه، زمانه /، للدخول في نصّ جديد ليس كشاهد، أو لإظهار مقدرة، بل كعنصر بنائي يساهم في نسيج النص، وتشكيل علائقه، وإغناء دلالاته و أفكاره، بحيث يكتسب هوية جديدة ناتجة عن صهر هويته القديمة بهذه الهوية الجديدة، فهو تفاعل وتصاهر وانسجام(١).

وهذا ما نجده في قول ابن الدمينة:

أَلا يَا صَبَا نَجْدٍ متى هِجْتِ مِنْ نَجْدِ ... لقد زَادَني مَسْرَاكِ وَجْداً على وَجْدِي

يمتصّ هذا البيت بيت ذي الرُّمة(٢):

إذا هبَّتِ الأَرْواحُ من نَحْوِ جانِبٍ ... به أهلُ مَيَّ هاجَ شوقي هُبُوبُها(٣)

الحق أنّ شاعرنا لم يأخذ التركيبات اللغويّة لذي الرمة بحرفيّتها، بل صاغ هذا المعنى القديم بصياغته الخاصّة، وبتراكيبه الخاصة التي تشير إلى ثقافته وطريقته في القول، فأضفى عليه رونقاً أخّاذاً، متأثّراً في ذلك بالحضارة العبّاسية .. كما أنّ شاعرنا أضاف على معنى ذي الرّمة معنى آخر؛ فذو الرّمّة يهيّج شوقَه هبوب الرياح من نحو الحبيبة، وكذلك ابن الدمينة، إلا أنّ هذه الريح – وخصّ ريح الصَّبا التي تصبو النفوس إليها لطيب نسيمها، ورقّتها، كما أنها تجيء بالخصب والمطر(٤) – زادت منشوق الشاعر ووَجْده، ولم تولّد هذا الشوق والوجد؛ لأنّهما موجودان أصلاً عنده سواء أهبّت الريح أم لا .

ويقول ابن الدمينة:

وريّا بُعَيْدَ النَّوْمِ لو رُوِّحَتْ بها ... مَدَانِيفُ لارْتاحَتْ قُلُوبُ المَدَانِفِ

كريّا خُزامَى خالَطَتْها لَطِيمَةٌ ... مِنَ المِسكِ في نَسْمٍ من اللَّيْلِ زاحِفِ(٥)

---

(١) انظر: الأسبوع الأدبي، ملحق قضايا الأدب (التناص)، د. نعيم اليافي، العدد ٢٨٨، ١٩٩٣ م

(٢) القصيدة ٤١ – ديوان ابن الدمينة، ص ٨٥

(٣) ديوان ذي الرّمّة، الإمام أبو العباس ثعلب، شرح أحمد بن حاتم الباهلي، تحقيق د. عبد القدوس أبو صالح، بيروت، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، ١٩٨٢ م، ج ٢، ص ٦٩٤

(٤) نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب)، السفر الأول، ص ٩٧

(٥) القصيدة ٥٧ – الديوان، ص ١٣٧ . مدانيف: جمع مدنف، وهو الذي براه المرض . اللطيمة: كل طيب يُحمَل في الصدغ.

يمتصّ هذان البَيْتان بيتَ الشاعرِ طَرَفة بن العَبْد :

وإذا تَـــضْحَكُ تُـــبْدي حَبَـــبَاً   كَرُضَـــاب المِـــسكِ بالمــاء الخَـــصِرْ[١]

يشبّه ابن الدمينة – كما شَبَّهَ طرفة – رائحة فم محبوبته برائحة المسك ، ولكنّ شاعرنا زادَ في بيتيه زيادة مُسْتَحْسَنَة لم يلتفت إليها طرفة ؛ فشبّه رائحة فم محبوبته لحظة استيقاظها في الصّباح من نَوْمها – وهي لحظة تتغيّر فيها رائحة أفواه أكثر الناس – برائحة المِسْك المُختَلطة برائحة الخُزامى التي فاحَتْ منها حينما بدأ النسيم يتلاعب بأوراقها في إحدى الليالي الصّافية المُقْمِرَة .. وفي هذا تحقيق لقانون الامتصاص ؛ إذْ حاول نص ابن الدمينة أنْ يعيد تشكيل مَرْجِعِه وفق تصوّراته وقوانينه ، فلم يكتف بإعادته وتكراره ، بل ذهب إلى أبعد من ذلك محقّقاً العمق الدلالي المقصود .

ويقول[٢] أيضاً :

فلــو أنَّ قــولاً يَكْلُـمُ الجـسمَ قـد بـدا   بجــسمي مِــنْ قــول الوشــاة كُلُــومُ

هذا البيت يمتصّ قول[٣] امرئ القيس :

وجُـــرْحُ اللّـــسانِ كَجُـــرْحِ الـــيَدِ

في قول امرئ القيس لفتة نفسيّة ذكيّة ؛ فهو يدرك أنّ التعذيب النفسي لا يختلف عن التعذيب الجسدي ، ولكنّ شاعرنا لجأ إلى مقولةٍ عامّة ، ففصّلَها ، ووَضَّحَها ، وجَعَلنا نحسّ بهذه التجربة النفسية الحزينة ، عندما عايَشَها بروحه وجسده معاً . وأظْهَرَ صدق معاناته بتعبير أسلوبيّ مؤثّر ..

وابن الدمينة في قوله[٤] :

إذا القلــبُ لم يطمــع ســلا عــن حبيــبه   ولــو كــان مــن مــاء الــصّبابة مُتْرَعَــا

يمتصّ قولَ أبي تمام[٥] :

لا تَـــسقني مـــاءَ المـــلام فـــإنّني   صَـــبٌّ قـــد اســـتعذبت مـــاءَ بكائـــي

---

(١) ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق كرم البستاني ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦١ م ، ص ٥٢ . حَبَبَاً : أراد به ماء أسنانها . الخصر : البارد

(٢) المقطعة ١٩ – الديوان ، البيت ٨ ، ص٤٢

(٣) ديوان امرئ القيس ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٥٨م ، ص ١٨٥

(٤) المقطعة٤٧_صلة الديوان ، البيت٥ ، ص٢٠٥

(٥) ديوان أبي تمام ، تقديم وشرح د.محيي الدين صبحي ، بيروت ، دار صادر ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ج١ ، ص٨٦

فشاعرنا أحبّ أن يفيد من جمال تركيب (ماء الملام) في بيت أبي تمام، دون تكرار حرفي له، فأضاف (ماء) إلى (الصبابة)، ونلاحظ أنّ ثمّة ارتباطاً وثيقاً بين (الصبابة) و(السيولة) حتّى إنّ معاني الصبابة تمتدّ لتشمل الماء والعق والدم والعشق، وكثيراً ماارتبطت بالبكاء؛ فمن سمات الصبّ أن يكون باكياً سائل الدمع، مشوق الفؤاد .. برأيي .. كلا الشاعرين أحسن في صياغة هذا المعنى، وتفنّن في التركيب الأسلوبي للغة، وقد توسّل كلٌ منهما بالأضداد التي تؤدي دوراً واضحاً في تكوين العلاقات بين ألفاظ الأبيات؛ فماء البكاء وهو الدمع المرّ المذاق يصبح مستعذباً سائغاً، والملام الذي يرتبط عادةً بالقسوة والشدّة يتفجّر منه الماء، والأمر ذاته ينطبق على (ماء الصبابة)[١].

قانون الحوار:

الحوار تَغْييرٌ للنصّ الغائب، وقَلْبه، وتحويله بقصد قناعة راسخة في أنّ الإبداع ليس له حدود، ومحاولة لكسر الجمود، والانفتاح نحو فضاءات نصّيّة جديدة..[٢].

والحوار أو القلب أو العكس (Reverse)، أو التناص العكسي[٣]، هو الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص، وخصوصاً في المحاكاة الساخرة؛ لِمَا فيه من عمل للتضادّ يذهب عكس الخطابات الأصليّة المُدْخَلَة في علاقة تناصية[٤]. ومثال على قانون الحوار، قول شاعرنا ابن الدمينة:

فـــلا مِثْلِـــي يُعَلَّـــلُ بالأمانـــي ولا يُـــسْقَى بِكَـــأْسِ المُتْـــرَفِينَا

---

(١) وثمة أمثلة كثيرة للامتصاص في شعر ابن الدمينة، ففي قوله:

لـو يـستطيع ضـجيعُ الحبّ أدخلـها في جـوفه عَجَـباً ممّـا يـرى فـيها
فـلا يمـيل ولايكـرى مُـضَاجِعُهَا ولا يمـلّ مـن الـنجوى مُناجـيها

القصيدة ٤٩ — الديوان، البيتان: ٤ –٥، ص ٩٦ –٩٧

يمتصّ قول عمر بن أبي ربيعة:

سُـخْنَةَ المَـشْتى لِحـافٌ للفتـى تحـت لـيلٍ حـين يَغْـشاهُ الـصَّرَدْ

ديوانه، تقديم وشرح قدري مايو، بيروت، عالم الكتب، ط١، ١٩٩٧م، ج١، ص١٤٩

وثمة أمثلة أخرى لا يتسع المقام لذكرها ..

(٢) انظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ص٢٥٣

(٣) انظر: التلقّي والتأويل (مقاربة نسقية)، محمد مفتاح، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤ م، ص ١٨٨

(٤) أدونيس منتحلاً / دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، ط ٢، سنة ١٩٩٣ م، ص٥٥

ولا مِثْلِي يُوَافِقُهُ خَلِيلٌ ... إذا كانَتْ مَوَدَّتُهُ فُنُونا[١]

شاعرنا هنا يعارض قول كعب بن زهير:

لكنّها خُلّةٌ قد سِيطَ من دَمِهَا ... فَجْعٌ وَوَلْعٌ وإِخْلافٌ وتَبْدِيلُ

فما تدومُ على حالٍ تكونُ بها ... كما تَلَوَّنُ في أثوابها الغولُ

فلا يَغُرَّنْكَ ما مَنَّتْ وما وَعَدَتْ ... إنّ الأمانِيَّ والأحلامَ تَضْليلُ[٢]

ولكنّ شعريّة التناص تكمن في أنّ ابن الدمينة قلب موقف كعب؛ ففي قوله: «فلا مثلي يُعَلَّل بالأماني» إشارة وتلميح إلى أنّ كعباً ربّما عَلَّلَتْهُ تلك المرأة بالأماني، وخَدَعَتْه. كما أنّ قولَه: ولا مثلي يوافقه خليل» أحْدَثَ انزياحاً شعريّاً، فالمُتَوَقَّع أن يوافِقَ كعباً بموقفه من الحبيبة، وذلك بأن يقبل منها كل ما تصنع، لأنه يحبها .. ولكنّ شاعرنا، بِرَغْم حبه لمحبوبته، فهو يُبْدي امتعاضه؛ لأنّ مثل هذه الخليلة المتلوّنة لا توافِقُه ولا تناسِبه، ممّا أحْدَثَ خلخلةً في أفق التوقّع عند المتلقّي[٣]، لتُفيدَ هذه الألفاظ والعبارات الجديدة بعداً دلالياً جديداً قائماً على الامتعاض، والاستغراب من مواقف الحبيبة ..

ويقول شاعرنا أيضاً:

وَقَدْ زَعَمُوا أنّ الرِّياحَ إذا جَرَتْ ... يَمانِيةً يَشْفِي المُحِبَّ دَبِيبُهَا

وقد كَذَّبُوا، لا بَلْ تَزِيدُ صَبَابَةً ... إذا كان مِن نَحْوِ الحبيب هُبُوبُها[٤]

فهو يعارض قول علي بن علقمة:

إذا الرِّيحُ مِنْ أرْضِ الحجازِ تنسَّمَتْ ... وَجَدْتُ لمسراها على كبدي بَرْدا[٥]

(١) القصيدة ٦٠ – الديوان، ص ١٥٠ فنوناً: أي ضروباً وأنواعاً، يتلّون ولا يستقر على حال من هجر أو وصل، ولا يثبت على قول.

(٢) شرح ديوان كعب بن زهير، الإمام أبو سعيد السُكّري، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٠ م، ص ٨، ٩. سِيطَ: خُلِطَ، الفَجع: المصيبة، الوَلْع: الكذب.

(٣) سمّاه ياكوبسون ((التوقع الخائب)) وهو جوهر الشعرية. انظر مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١ ١٩٩٤ م ص ١٣٦.

(٤) المقطّعة ١٦ – صلة الديوان، ص ١٨٥.

(٥) كتاب الأشباه والنظائر، الخالديان، تحقيق محمد يوسف، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨م، ج١، ص٨٢

فشاعرنا بقوله: وقد كذبوا، لا بَلْ تزيدُ ... أَحْدَثَ فجوةً: مسافة توتّر حادة، وانزياحاً شعرياً عند المتلقّي[١]، تجلّى في التوقّع الخائب؛ لأنّ قوله هذا هو ضدّ ما ذكره الشعراء الذّين سبقوه؛ إذ من المعروف عند الشعراء العرب أنّ الريح اليمانية أو التي تأتي من أرض الحجاز تشفي المحب من حرارة الوَجْد، ولكنّ شاعرنا يقلب هذا القول ويعكسه ..

ويقول[٢] مخاطباً محبوبته:

هـل تذكـرين إذِ الـرِّكابُ مُـناخَةٌ ... بـرحالها لِـرَوَاحِ أهـلِ الموسـمِ

إذ نحـن نـسترقُ الحـديث وفوقَـنا ... مـثلُ الظّـلامِ مـن الغـبارِ الأقـتمِ

ونظـلُّ نُظهـرُ بالحـواجب بينـنا ... مـا في الـنفوس ونحـن لا نـتكلّمُ

هذا النص يحاور قول[٣] عمر بن أبي ربيعة:

أومَـتْ بعينَـيْها مـن الهـودج ... لـولاك في ذا العـام لم أَحْجُـجِ

صحيحٌ أنَّ بيت عُمر مُختَصَر، ويؤدّي المعنى المطلوب، إلّا أنّ أبيات ابن الدمينة، وألفاظه الأسلوبيّة (نحن، نسترق، نُظهِر، لا نتكلّم) أَظْهَرَتْ أنه شارك هذه المحبوبة جميعَ ما أرادَتْ أن تعبّر عنه للطرف الآخر من وَجْدٍ وشوقٍ وانشغال، في حين أبيات عمر بن أبي ربيعة عكست نرجسيّته ورغبَته في إظهار الحبيبة- دوماً - بمظهر الرَّاغِب المُتَذلّل..

وفي قوله[٤] واصفاً مفاتن محبوبته:

ومـا مُغْـزلٌ أدمـاءُ خفّاقـةُ الحـشا ... طـويلٌ أعالـي ذي سُـدَيْرٍ شـرودها

بأحـسن مـنْها يـومَ جـالَ وشـاحُها ... وأحـسنَ مـنها يـوم جالـتْ عقـودُها

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، المغرب - الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م، ص٤٨ وما بعدها.

(٢) المقطعة ٥٦، صلة الديوان، ص٢١١.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ج١، ص ١٣٧

(٤) القصيدة ٢٩- الديوان، البيتان ١١، ١٣، ص٥١

يحاور قول[١] أبي تمّام:

مِـن الـهـيف لـو أنّ الخلاخـلَ صُـيِّرَتْ   لـهـا وُشُـحاً جالَـتْ علـيها الخلاخـلُ

وقد عاب على أبي تمّام قولَه هذا النقّاد فكان ممّا قاله الجرجاني: «أراد وصفها بدقّة الخصر فوصفها بغاية القصر والضؤولة لأنّ الوشاح يُؤخذ من العاتق ويوشح إحدى طرفيه الصدر والبطن، والآخر الظهر حتّى ينتهيا إلى الكشح ويلتقيا على الورك، وكيف حال مَنْ يجول الخلخال على عاتقها وكشحها وهل تكون هذه من البشر فضلاً عن أن تنتسب إلى الحسْن»[٢]. أمّا العسكري فقد وسم البيت بأنه خطأ كبير وعلّلَ ذلك بقوله: «إنّ الخلخال قدره في السعة معروف، ولو صار وشاحاً للمرأة لكانت المرأة في غاية الدمامة والقصر حتّى هي في خلقة الجرذ والهرّة»[٣].

جاء ابن الدمينة، فاستفاد من فكرة جوَلان الوشاح كناية عن دقّة خصر الحبيبة، وتخلّص في الوقت ذاته من عيب بيت أبي تمّام حين جعل الجولان للعقود وليس للخلاخل[٤].

---

(١) ديوانه: ج٣، ص١١٥

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق أحمد عارف الزين، صيدا، مطبعة العرفان، سنة١٣٣١ه، ص٦٩، ٧٠

(٣) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، الأستانة، مطبعة محمود بك، ط١، ١٣١٩ه، ص٩١.

(٤) والأمثلة على (الحوار) كثيرة في شعر ابن الدمينة، ففي قوله واصفاً شدة انهمال الدمع من عينيه:

فمـا شَـنّتا خـرقاءَ واهٍ كُلاهمـا   سـقى بهمـا سـاقٍ ولا مـا تـبلّلا
بأضيعَ مـن عينيـكَ للدمـع كلما   تـوهّمْتَ رسمـاً أو تبيّـنْتَ منـزلا

المقطعة ٥٢ — الديوان، ص ١١٩

يحاور قولَ امرئ القيس:

كأنهمـــا مـــزادتا مـــتعجّل   فـــريّانِ لمّـــا تُـــسلَقا بـــدِهانِ

ديوانه، ص١٨٨

وفي قوله مُشبهاً صوت السحاب بصوت الإبل عند الحنين:

هَـدَاهُنّ هَـيْجُ الـنّظْمِ حتـى اسْـتَلَبنه   غَـيَايَةَ حَـنّانٍ مـن الـصّيْفِ دالِـفِ

القصيدة ٥٧ — الديوان، ص١٣٤

يحاور قول ابن ميّادة: (شاعر عبّاسي غَزِل توفي سنة تسع وأربعين ومئة للهجرة، واسمه الرمّاح بن أبرد بن ثوبان)
يُضيءُ صَبِيرا مِن سحابٍ كأنّهُهجانٌ أرَنّتْ للحنين نوازِعُه / شعر ابن ميّادة، جمعه وحقّقه د. حنّا جميل حدّاد، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٢م، البيت ٣، ص١٦٧

قانون الاجترار:

الاجترار هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير، وهذا القانون يسهم في مَسْخ النص الغائب لأنه لم يطوِّره ولم يحاوره، واكتفى بإعادته كما هو، أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره[١].

يقول ابن الدمينة واصفاً بعيره:

يُصْغِي لراكِبِهِ في المَيْسِ مُنْتَحِياً ... حتى إذا ما انْتَحى في غَرْزِهِ وَثَبَا[٢]

فهذا البعير يميل لراكبه حتّى يُمكِّنَهُ من ركوبه، ثمّ ينهض واثباً بقوة.

نرى شاعرنا - في هذا البيت - قد أعاد قول ذي الرِّمّة:

تُصْغِي إذا شدَّها في الكورِ جانِحَةً ... حتى إذا ما استوى في غَرْزِها تَثِبُ[٣]

صحيحٌ أنّ ابن الدمينة قد أجرى تغييراً طفيفاً، فاستبدل بكلمة (الكور): المَيْس، وبكلمة (جانِحَة): مُنْتَحِياً، وبكلمة (استوى): انتحى، ولكنّ هذه الألفاظ الجديدة لها دلالة الألفاظ القديمة ذاتها، وبالتالي لا نجد تحويراً خطيراً على صعيد الدلالة؛ فكان هذا البيت مجرّد تكرار واجترار لبيت ذي الرمة من دون تحوير أو انحراف يسهم في خلق شعريّة للنص الجديد.

ويقول شاعرنا في القصيدة ذاتها (واصفاً محبوبته):

بَيْضاءُ تُسْفِرُ عن صَلْتٍ مدامِعُهُ ... لا تَستَبِيْنُ به خَالاً ولا نَدَبَا[٤]

وهو شبيهٌ - إلى حَدٍّ بعيد - بقول ذي الرمة:

تُرِيْكَ سُنَّةَ وَجْهٍ غيرَ مُقْرِفَةٍ ... ملساءَ ليس بها خَالٌ ولا نَدَبُ[٥]

استبدل شاعرنا بكلمة مُقْرِفَةٍ (ومعناها العتيقة الكريمة، ليسَتْ بالهجينة): بيضاء، وبكلمة ملساء: صَلْت.. نلاحظ بعض التغيير في الدلالة؛ إذْ تحدّث ذو الرمة عن وجه الحبيبة بشكل عام، ووصفه بالعِتْق

---

(١) انظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ص ٢٥٣

(٢) القصيدة ٥٤ - الديوان، ص ١٢٦. يصغي: يميل لراكبه، المَيْس: شجر تُعمَل منه الرحال، الغَرْز: للناقة في رحلها كالركاب للدابة.

(٣) ديوان ذي الرمة، ج ١، ص ٤٨. الكُور: الرحل. جانِحة: دانية من الأرض

(٤) القصيدة ٥٤ - الديوان، ص ١٢٢. صَلْت: مستوٍ أملس. المدامع: مجاري الدمع، وهي الخدود

(٥) ديوان ذي الرمّة، ج ١، ص ٣٠. السُنّة: الصورة

والكرم، في حين تحدّث ابن الدمينة عن خدود الحبيبة، ووصفها بالبياض، فضلاً عن أنّ ألفاظ الشطر الأول من بيت ابن الدمينة أخفّ جَرْساً، وأجمل وَقْعاً. ولكنّ الشطر الثاني هو الذي أَوْقَعَ بيت ابن الدمينة في التكرار؛ لأنّه تقريباً– إعادة للشطر الثاني من بيت ذي الرّمّة.

ويقول[1] في ختام كافيّته التي تقدّمَ بها الشعراء الغَزِلين:

أَبِيني أفي يُمنى يديكِ جَعَلْتِنِي فأفرحَ أم صيَّرتِني في شِمالِكِ

يبدو هذا البيت اجتراراً لقول[2] ابن ميّادة في رسالة اعتذارٍ واستعطاف أرسلها إلى فضالة بن يونس:

ألم تَكُ في يُمنى يديكَ خلعتَني فلا تخلعنّي بعدها في شمالِكا

فالبيتان يشتركان في الألفاظ: (يُمنى، يديك، شمالك)، إلّا أنَّ سياق بيت ابن الدمينة جاء مختلفاً؛ إذْ جعله في مناجاة حبيبته أميمة، وقبوله الأذى منها في الأحوال كلّها؛ لأنّ المُحِبّ يستعذب العذاب والأذى من المحبوب[3]، فجاء بيت ابن الدمينة- على الرّغم من اجتراره لبيت ابن ميّادة- أكثر سَلاسَة ورِقّة[4]..

أنواع التناص:

التناص الخارجي (المَرْجِعيّ):

هناك مَرْجعيّات كثيرة ومتنوعة تَتّكِئُ عليها النصوص الشعرية منها: المرجعيّة الدينيّة، و الأدبيّة، والأسطورية، والتاريخية .. وغيرها، والنصوص الشعرية غالباً ما تستغلّ هذه المرجعيّات في تكوينها البنائي والمضموني. ويُسَمّى هذا التناص بالتناص الخارجي[5].

---

(1) القصيدة ٤ – الديوان، البيت ١٩، ص ١٧.

(2) المقطعة ٦٨ – شعره، البيت ٣، ص ١٨٢

(3) انظر: أصول علم النفس في الأدب العربي القديم، زهدي جار الله، بيروت، ١٩٧٨م، ص ٩٩

(4) وثمّة أمثلة قليلة للاجترار في شعره، من ذلك قوله واصفاً مفاتن محبوبته:

عَقَيلِيّةٌ أمّا مَلاثُ إزارِها فَدِعْصٌ وأمّا خَصْرُها فَبَتِيلُ
تَرَبّعُ أكنافَ الحمى ومقيلَها بِتَثْليثَ مِن ظِلِّ الأراكِ ظَليلُ

المقطعة ١٨ – صلة الديوان، البيتان ١، ٢، ص ١٨٦ – ١٨٧

فهو يجترّ قول ابن ميّادة:

ألا حبّذا أمّ الوليدِ و مَرْبَعٌ لنا ولها نشتو به ونَصيفُ
حَراميّةٌ أمّا مَلاثُ إزارِها فوَعْثٌ وأمّا خصرُها فلطيفُ

المقطّعة ٦١ – شعره، البيتان ١، ٢، ص ١٧١

(5) ظاهرة الشعر المعاصر .. ، محمد بنيس، ص ٢٥١ وما بعدها.

يقول شاعرنا :

وأبـــي أُمَـــيْمَةَ مـــا تَخَـــوَّنَ حُـــبَّها قِـــدَمٌ ولا بَـــدَلٌ مِـــنَ الأبْـــدَالِ

أأخُـــونُ مِـــنْ بَعْـــدِ المَـــوَدَّةِ والهَـــوَى خُلُقـــي إذَنْ كَخَلائِـــقِ الأنْـــذَالِ

أأخـــونُ مـــن بعـــدِ المـــودّةِ والهَـــوَى كـــلا ورَبِّ ((مُحَمَّـــدٍ)) و ((بـــلالٍ))[١]

يريد الشاعر إثبات وفائه للحبيبة أميمة ، فيقسم بربّ النبيّ محمد صلى الله عليه وسلّم ، وبربّ الصّحابي بلال بن رباح رضي الله عنه ، فالشاعر اتكأ على هاتَيْن الشّخصيَّتَيْن الدينيّتَيْن التاريخيّتَيْن في إثبات وفائه ؛ فاستحضر اسم محمد بكلّ ما يمثّله من وفاء وإخلاص للبشرية جَمْعاء بِحَمْله الرسالة السماوية ،

كما استحضر اسم بلال الذي أخلص لدينه ، واستمات في سبيله برغم كل الضغوط ، و التعذيب المُضْني الذي تعرّض له .. فشاعرنا ، إذن ، استفاد من دلالة الوفاء التي تخطر ببال المتلقّي حالَمَا يسمع بهذَيْن الاسمَيْن .

وفي قول[٢] ابن الدمينة :

ألا يـــا حمامـــات اللّـــوى عـــدْنَ عـــودةً فإنّـــي إلى أصـــواتِكُنَّ حـــزينُ

فَعُـــدْنَ فلمـــا عُـــدْنَ كِـــدْنَ يُمِتْنَنِـــي وكِـــدتُ بأســـراري لَهُـــنَّ أُبِـــينُ

فكُـــنَّ حمامـــاتٍ جمـــيعاً بـــنعمة فأصـــبَحْنَ شـــتّى مـــا لَهُـــنَّ قـــرينُ

فأصْـــبَحْنَ قـــد فُـــرِّقْنَ غـــيرَ حمامـــةٍ لهـــا عـــند عَهْـــدٍ بالحمـــامِ رَنِـــينُ

توجد مرجعيّة أسطورية ، هي أسطورة الحمام (هديل) : (فالعرب تعتقد أنّ الحمامة تصيح على «هديل» ، وكانت قد فقدته منذ عهد نوح عليه السلام ؛ صاده بعض جوارح الطير ، فما مِنْ حمامة إلا وهي تبكي عليه[٣]).

---

(١) القصيدة ٥٨ — الديوان ، ص ١٤٥ . تخوّن: تنقّص.

(٢) المقطعة ١٧ ـ الديوان ، ص٣٩ ، ٤٠.

(٣) انظر : القاموس المحيط ، مجد الدين الفيروز أبادي ، مصر ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩١٣م ، مادة (هدل).
وانظر أيضاً البيت ٣٠ من القصيدة ٥٨ ـ الديوان ، ص١٤٥ ، أشار إلى اسم سورتين كريمتين : «الطور ، الأنفال» : مرجعية دينية.

التناص المرحلي:

وهو التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد، ومرحلة زمنية واحدة[١].

يقول ابن الدمينة:

وما ماءُ مُزْنٍ في حُجَيْلاءَ دُونَها مَناكِبُ من شُمِّ الذُّرا ولُهُوبُ
صفا في ظِلالٍ، بارد، وتطلَّعَتْ به فُرُطٌ يَقْتادُهُنَّ صَبُوبُ
مُعَسْكَرُ دلاَّحٍ مَرَتْ وَدَقاتِهِ صَباً بَعْدَ ما هَبَّتْ لَهُنَّ جَنُوبُ
بأطْيَبَ من فيها مذاقاً وإنني بشيْمي إذا أبْصَرْتُهُ لَطَبِيبُ[٢]

إنّ هذه الصورة الشعرية التي أتى بها شاعرنا، وهو يصف طِيب مذاق فم محبوبته، لهي صورة جميلة بالرَّغم من كونها بدوية اللفظ والمعنى، وهو يؤكدُ أنّه وصفَ عذوبة طعم فم الحبيبة، مُعْتَمِداً في وَصْفه له على الظَّنّ والتفرّس وحدهما.

ويقول أبو حَيّة النُّمَيْري[٣]، وهو شاعر معاصر لابن الدمينة:

فإنْ ذُقْتُ فاها بعدما سَقَط النّدى بعِطْفَي بَخَنْداةٍ رَدَاحِ المُنَطَّقِ
شَمِمْتُ العَرارَ الغَضَّ غِبَّ هَمِيمَةٍ ونَوْرَ الأقاحي في النّدى المُتَرَقْرِقِ[٤]

لا ندري مَن الذي اعتمد منهما على الآخر، لكِنْ معنى صفة الفم بالظنّ والتفرّس – وإنْ لم يكن بهذا التفصيل – ولكن لو افترضنا أنّ ابن الدمينة قلّد وحاكى أبا حيّة، فإنّه – في الوقت ذاته – يتخلّص من هذا التقليد بأن يبتكر طرائقه الخاصّة في كسر الطوق وإطلاق قيد النّص، وهذا هو ديدن (الشبيه المختلف)، فشاعرنا ذكر معانيَ أخرى لم يتطرّق لها النُّميري، تتعلّق بالجانب المعنوي، ففي قوله: (دونها مناكب من

(١) انظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص ٩٥

(٢) القصيدة ٥٠ – الديوان، ص ١٠١، ١٠٢. حُجَيْلاء: اسم جبل. اللهوب: جمع لِهْب، وهو أصل الجبل. تطلّعت: امتلأت. الفُرُط: المواضع المملوءة ماء. الدلاّح: الغيم الذي ثَقُل بمائه. مَرَتْ: استخرجَتْ. الشَيْم: النظر إلى الغيم والمطر

(٣) توفي سنة (١٨٣هـ). ويقف هذا الشاعر عَلَماً شامخاً على الغزل العفيف في البصرة. انظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج ١٦، ص ٣٣١

(٤) شعر أبي حيّة النُّمَيْري، تحقيق د. يحيى الجبوري، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٥م، ص ١٥٨، ١٥٩. البخنداة: الضخمة. الهميمة: مطر ليّن.

شمّ الذرا ولهوبة[١]) نلمح صفة الخوف .. خوف الشاعر من الاقتراب من الممنوع والمحظور .. هذا فضلاً عن استقصائه لكل جزئية من جزئيات المعنى ..

ويقول[٢] في سياق فخره بذاته وقومه:

وقـــومٍ قـــد حملـــناهم أعَـــادٍ   علـــى حُـــدْبٍ شَنَاشِـــنُهَا قَمُـــوصِ
بعاديـــةٍ كـــأنّ البـــيضَ فـــيها   تَلَهُّـــبُ أو ســـنا بَـــرْقٍ عَـــرُوصِ

شبّه السيوف وهي تتحرّك وسط المعركة بشُعَلٍ تلتهب ناراً، أو بضوءِ بَرْقٍ كثير الاهتزاز والاضطراب، وهو ما يُدْعَى بالتشبيه المتعدّد أو تشبيه الجَمْع (لتعدُّد المشبه به). وهي صورةٌ حسّيّة بصرية ضوئية حركية جميلة؛ فالمشبه به يناسب المشبّه كلّ المناسبة.

وتذكّرنا هذه الصورة بصورة بشّار المشهورة:

كـــأنَّ مُـــثارَ الـــنَّقْعِ فـــوق رؤوســـهم   وأســـيافَنَا لـــيلٌ تَهَـــاوَى كَوَاكِـــبُهُ[٣]

لا نَدْري مَنْ منهما أخذ عن الآخر[٤]، ولكن لابن الدمينة تشبيه آخر يتناول صورة السيوف في ساحة القتال، وهي أقرب إلى صورة بشار، يقول[٥]:

تخطّـــى عامـــراً حتـــى أصـــبنا   بـــه أهـــلَ الـــسديف مُـــصبِّحينا
بِطَاحِـــنَةٍ كـــأنّ البـــيضَ فـــيها   نجـــومُ اللـــيل أوْبَقَـــتِ الثُّبِيْـــنَا

---

(١) أيْ: دون هذا الماء سفوح عالية من الجبل، فيها شقوق كثيرة وتعرجات..

(٢) القصيدة ٣٧ ـ الديوان، البيتان: ٢١ -٢٢، ص٦٦، الشناشن: العظام، الدابة القموص: التي تضرب برجليها وترمح. العادية: الخيل، البيض: جمع أبيض، السيوف.

(٣) ديوان بشار بن برد، شرح محمد الطاهر بن عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٠م، ج١، ص٣١٨.

(٤) ابن الدمينة – كما أثبت محقق ديوانه – توفي بين سنتي ١٨٠ و ١٨٣هـ، وبشار توفي سنة ١٦٨ه /انظر: الأغاني، الأصفهاني، ج٣، ص٢٤٦.

(٥) القصيدة ٦٠ – الديوان، البيتان: ٣٥، ٣٦، ص١٥٣. أوبق: أهلك. والثُّبِين: الجموع، واحدها: ثبة

التناص الذاتي:

وهو: تناص الشاعر مع نفسه (نصوصه) السابقة، ويتم هذا التناص بالقوانين السالفة الذكر نفسها (امتصاص، حوار، اجترار)، ومن أمثلة هذا النوع من التناص قول[1] شاعرنا:

ألا أيها الرَّكْبُ الذين دليلُهُم ... سهيلٌ أما منكم عليَّ دليلُ

أَلِمُّوا بأهل الأَبْرَقَيْن فسلّموا ... وذاك لأهل الأبرقين قليلُ

ثمّ يقول[2]:

إذا ما سُهَيْلٌ أَبْرَزَتْهُ غمامةٌ ... على مَنْكِبٍ من جانب الطُّور يلمَحُ

دعا بعضُنا بعضاً فبتنا كأننا ... رأينا حبيباً كان ينأى وينزَحُ

وذلك أنّا واثقون بقربكم ... وأنّ النوى عمّا قليل تزحزحُ

فالنص الجديد حاورَ النص السابق، وثمّة تغيير في بعض الألفاظ لكنها أدّت المعنى ذاته، فنجم (سُهَيل) في النصّين كليهما هو رمز يقترن بالحنين والشوق، والشعور بالغربة والفقد، ولكنّ ابن الدمينة في النص الأوّل حَمَّلَ الرَّكْبَ سلامه وأشواقَه للحبيبة، أمّا في النص الثاني فالشاعر صار فَرْداً من الرَّكْب، وهو الذي سَيَلْقَى الحبيبة ويسلّم عليها بنفسه.

ومن أمثلة تناص الشاعر مع نفسه، تشبيهه مشية المرأة بمشية الإبل البطيئة، التي تسير في الوَحْل:

وتمشي حين تأتي جارتَيْها ... تأوَّدُ مِشْيَةَ الوَحِلِ الوَهِيصِ[3]

ثمّ كرَّرَ هذه الصورة في قوله[4]:

يمشين بين حِجَالِهِنَّ كما مشت ... قُطُفُ الهجانِ وَحِلْنَ بالأثقالِ

برأيي، لا ضَيْر على الشاعر في أنْ يكرّر صورة بذاتها في شعره، فربّما عَبَّرَ هذا عن إعجابه بهذه الصورة وقدرتِها على إيصال مشاعره للمتلقّي، والمهمّ أن يضيف شيئاً جديداً للصورة في كل مرّة: ففي

(١) المقطعة ٤٣ – صلة الديوان، ص٢٠١، ٢٠٢.

(٢) المقطعة ٤٤ – صلة الديوان، ص ٢٠٢.

(٣) القصيدة ٣٧ – الديوان، البيت ١٣، ص٦٥، الوهيص: من الوهص، وهو كسر الشيء الرَّخو ودقّه.

(٤) القصيدة ٥٨ – الديوان، البيت ١٧، ص١٤٤

الصورة الأولى، عَبَّرَت كلمتا التأوُّد، الوَهِيص عن التثنّي والتكسّر ودلال المحبوبة، وهو معنى لا نجده في الصورة الثانية[١]، التي لا نَعْدَم فيها أيضاً بعض الإضافات: من ذلك تحميل الإبل أحْمالاً ثقيلة، فذلك أبطأ لمشيها[٢]..

آليات التناص:

التلميح:

«التلميح: هو الإشارة إلى حدث، أو اسم، أو قصّة مشهورة»[٣]. من دون أنْ يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص أو في هامش الصفحة، إنما يدع للقارئ حرية استحضار هذا الاسم أو تلك القصّة، ويُعَدّ التلميح آلية تكثيفيّة (إيجازيّة) يعتمد الباثُّ فيها الخلفيّة الثقافية و الدينيّة للقارئ، ولاتتم هذه الآلية إذا كان القارئ غير واعٍ لها.

ولنقرأ قول ابن الدمينة:

وفي عُروةَ العُذْرِيِّ إنْ مِتُّ أُسْوَةٌ ... وعَمْرِو بْنِ عَجْلانَ الذي قَتَلَتْ هِنْدُ

هَلِ الحُبُّ إلا زَفْرَةٌ بَعْدَ زَفْرَةٍ ... وحَرٌّ على الأحْشاءِ ليس له بَرْدُ[٤]

ذَكَرَ شاعرنا اسْمَيْن لشخصيّتَيْنْ أدبيّتَيْن مشهورتَيْن: هما عروة بن حزام العذري، وعبد الله بن عجلان النَّهدي. والقارئ حين يسمع بهذَيْن الاسمَيْن، يستحضر قصّتَيْهِمَا: قصة عروة الذي احبّ عفراء منذ صغره، ثمّ تزوّجَتْ بغيره، فمات حزناً وكَمَداً[٥]، وقصة عبد الله بن عجلان (يرد في الشعر باسم عمرو بن عجلان)، وهو شاعر جاهلي، من عشّاق العرب المشهورين الذين قَتَلهم الحب، وصاحبته ((هند))[٦].

---

(١) ولنلاحظ أنَّ الصورة الأولى في حبيبته خاصّة، والثانية في مجموعة من النّسوة.

(٢) وانظر أيضاً تناص الشاعر مع ذاته في المَوَاضع: البَيْتان: ٧، ٨ من القصيدة ٢٥ — الديوان، ص٤٦ مع البيت ١٠ من القصيدة ٤٣ — الديوان، ص٩٠. والبيتان: ١٥، ١٦ من القصيدة ١٢ — الديوان، ص٣٠ مع الأبيات ١٠ — ١٢ من القصيدة ٦١ — الديوان، ص١٦٠. والبيت ١٨ من القصيدة ٤ — الديوان، ص١٦ مع البيت ٦ من القصيدة ٣٩ — الديوان، ص٧٠.

(٣) الكتابة والتناسخ، عبد الفتاح كيليطو، ص ٢٥

(٤) المقطعة ٥٣ — الديوان، ١٢٠

(٥) انظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، راجعه وأعدّ فهارسه: محمد عبد المنعم عريان، بيروت، دار إحياء العلوم، ط ٢، ١٩٨٦ م، ص ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١

(٦) المصدر السابق نفسه، ص ٤٨٢

التضمين:

يُعَرِّف ابن أبي الإصبع المصري التضمين بقوله: «وهو أ نْ يُضَمِّن المتكلّم كلامَه كلمة من بَيْت، أو من آية، أو معنىً مجرَّداً من كلام، أو مثلاً سائراً، أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة»[١]

وهذا، برأيي، يقارب ما أشارَتْ إليه جوليا كريستيفا من أنَّ كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات والاقتباسات .. ونحن نظلم المبدعين العرب وشعراءهم، إذا فَسَّرْنا هذه الظاهرة على أنها مجرَّد إحالة أو إشارة؛ فهي تشمل اقتباس كلمات وتفكيكها، وإعادة صياغتها من جديد، وهو ما يُدعى بالتناص الاقتباسي المُحَوَّر - وهذا هو التناص الإيجابي القويّ المتمثّل في إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد - إنه ثمرة نصوص سابقة، أي إعادة إنتاج نصوص سابقة بشكل جديد، بحيث تصبح جزءاً منه، ومكوِّناً من مكوِّناته، ولكنه لا يعني أنْ يُكَرِّرَها بالصورة ذاتها، أو بأكثرها[٢]. يقول ابن الدمينة:

ولو جِئْتُ أَسْتَسْقي شراباً وعِنْدَهُ عُيُونٌ رَوِيّاتٌ لَهُنَّ جَدَاوِلُ
صَدِيّاً لما قالتْ ليَ: اشْرَبْ وما دَرَتْ أفي العامِ أَرْوى أَمْ إذا عادَ قابِلُ[٣]

ويقول أحد الشعراء:

فلو كانَتْ تَسُوسُ البحرَ ليلى صَدَرْنا عن مواردِهِ ظِماءَا[٤]

نلاحظ أنَّ بيت هذا الشاعر دخل أبيات ابن الدمينة كعنصر بنائي، فتعالَقَ النصّان، وانصهرت كثيرٌ من الحدود الموجودة بينهما، لأداء الصورة الكُلِّيَّة للنّص الجديد.

ويقول ابن الدّمينة:

أُمَيْمَ لقد عَنَّيْتِني وأَرَيْتِني بَدائعَ أَخْلاقٍ لَهُنَّ ضُرُوبُ
فَأَرْتاحُ أَحْياناً وحِيناً كأنّما على كَبِدي ماضي الشَّباةِ ذَرِيبُ[٥]

---

(١) تحرير التحبير، تحقيق د. حفني محمد شرف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ١٤٠

(٢) انظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص ١١٥

(٣) المقطعة ٧ - الديوان، ص ٢٠. قابل: العام المقبل

(٤) الخالديان، كتاب الأشباه والنظائر، ج ٢، ص ٦٤. ولم يذكر الخالديان ما هو اسم الشاعر، بل قالا: أحد الشعراء (ولم أجد البيت في ديوان المجنون، أو قيس بن ذريح، أو جميل بثينة ...)

(٥) القصيدة ٥٠ - الديوان، ص ١٠٠. شباة كل شيء: حده. الذريب: المحدد

ويقول ذو الرّمّة:

كــأن سِــناناً فارســيّاً أصــابني علـى كَبِدي بـل لَـوْعَةُ الحُـبِّ أوْجَـعُ [١]

لقد امتصّ ابن الدمينة بيت ذي الرمة، واختصره بشطر واحد – هو الشطر الثاني من البيت الثاني – أدّى فيه المعنى المراد بأسلوب موجز «من دون أنْ يشير إلى هذا التضمين، وهذا يُسَمّى بالتناص غير المباشر لأننا إذا كنا لا نعرف الأصل، فقد نتوهّم أنه له»[٢].

وأخيراً، يقول شاعرنا:

أمِنْكِ – أُمَيْمَ – الدّارُ غَيَّرَها البِلى وهَيْفٌ بِجَوْلانِ التُّرابِ لَعُوبُ

بَسَابِسُ لم يُصْبِحْ ولم يُمْسِ ثاوِياً بها بَعْدَ جِدِّ البَيْنِ مِنْكِ عَرِيبُ [٣]

في البيت الثاني، يُضَمِّنُ ابن الدمينة كلامَه المثلَ المشهور: «ما بالدّار عَريب»[٤]

وهكذا رأينا أنّ شاعرنا ابن الدمينة كانَ مُوَفَّقاً في أغلب عمليات ((التناص)) التي أحْدَثَها مع نصوص الآخرين؛ بحيث أخذ أحياناً لفظة أو تركيباً عاديّاً، ووضعه في مساق باعثٍ لخصبه ولشعريّته، و أحياناً كان يغيّر دلالة النص القديم، ويقلبها رأساً على عقب، مما يدلّل على قدراته الإبداعية ..

ونختم بالقول: ((إنّ هذا التناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي لا يُشَمّ ولا يَرْوي، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأنّ كل الأمكنة تحتويه .. وإنّ انعدامه يعني الاختناق))[٥]

---

(١) ديوانه، ج ٢، ص ٧٢٢

(٢) متاهة التناص، د. جلال الخياط، مجلة الآداب، العدد (١ – ٢)، (ك ٢ – شباط)، سنة ١٩٩٨ م، ص ٥٣

(٣) القصيدة ٥٠ – الديوان، ص ٩٨ . الهيف: الريح الحارة . بسابس: الأرض الخالية من النبات المستوية

(٤) موسوعة أمثال العرب، د . إميل بديع يعقوب، بيروت، دار الجيل، ط١، ١٩٩٥ م، ج ٥، ص ٢٧٦ . أي: ما بها أحد يُفْصِح بكلام .

(٥) انظر: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية حركية لرواية (زقاق المدق)، عبد الملك مرتاض، سلسلة المعرفة، ١٩٩٥م، ص٧٨

فهرس المصادر و المراجع:

(١) أدونيس منتحلاً / دراسة في الاستحواذ الأدبي و ارتجالية الترجمة ، كاظم جهاد ، مكتبة مدبوليط٢ ، سنة ١٩٩٣م

(٢) الأسبوع الأدبي ،نعيم اليافي ، العدد ٢٨٨ ، ملحق قضايا الأدب (التناص) ، ١٩٩٣م

(٣) أصول علم النفس في الأدب العربي القديم ،زهدي جار الله ، ، بيروت ، ١٩٧٨م

(٤) الأغاني ،أبو الفرج الأصفهاني ، تحقيق عبد علي مهنا ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٩٨٦م ، ج١٦ و ج١٧

(٥) آفاق التناصية : المفهوم و المنظور ، محمد خير البقاعي ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م

(٦) انفتاح النص الروائي /النص ـ السياق ، سعيد يقطين ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٨٩م

(٧) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة محمد الوالي ، ومحمد العمري ، المغرب ـ الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ط١ ، ١٩٨٦م

(٨) تاج العروس من جواهر القاموس ،محمد مرتضى الزبيدي ، تحقيق د. ضاحي عبد الباقي ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، ط١ ، ٢٠٠١م ،ج٤

(٩) تحرير التحبير ، ابن أبي الإصبع المصري ، تحقيق د. حفني محمد شرف ، القاهرة ١٩٩٥م ، دار إحياء العلوم ، ط٢ ، ١٩٨٦م

(١٠) تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية حركية لرواية زقاق المدق) ، عبد الملك مرتاض ، سلسلة المعرفة ، ١٩٩٥م

(١١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، محمد مفتاح ، بيروت ، دار التنوير للطباعة و النشر ، ط١ ، ١٩٨٥م

(١٢) تداخل النصوص ، هانس جورج روبريشت ، تحقيق الطاهر شيخاوي و رجاء بن سلامة ، مجلة الحياة التونسية ، العدد٥٠ ، سنة ١٩٨٨م

(١٣) تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) ،عبد الله الغذامي ، بيروت ، دار الطليعة ، ط١ ، ١٩٨٧م

(١٤) التلقّي و التأويل (مقاربة نسقية) ، محمد مفتاح ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٤م

(١٥) التناص ، تودوروف ، تحقيق فخري صالح ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد٤ ، ١٩٨٨م

(١٦) التناص في معارضات البارودي ، تركي المغيض ، مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة الآداب و اللّغويات ، المجلّد ٩ ، العدد٢ ، سنة ١٩٩١م

(١٧) التناص مع الشعر الغربي ، عبد الواحد لؤلؤة ، مجلة الأقلام ، العدد (١٠ ـ ١١ ـ ١٢) ، سنة ١٩٩٤م

(١٨) حداثة السؤال ،محمد بنيس ، بيروت ، دار التنوير للطباعة و النشر ، ط١ ، ١٩٨٥م

(١٩) الخطيئة و التكفير (من البنيوية إلى التشريحية) ،عبد الله الغذامي ، جدة ـ السعودية ، كتاب النادي الثقافي ، ط١ ، ١٩٨٥م

(٢٠) ديوان ابن الدمينة ، أبو العباس ثعلب ومحمد بن حبيب ، تحقيق أحمد راتب النفاخ ، القاهرة ، دار العروبة ، ط١

(٢١) ديوان أبي تمام ، تقديم وشرح د. محيي الدين صبحي ، بيروت ، دار صادر ، ط١ ، ١٩٩٧م

(٢٢) ديوان امرئ القيس ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٥٨م

(٢٣) ديوان بشار بن برد ، شرح محمد الطاهر بن عاشور ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٠م

(٢٤) ديوان ذي الرمّة، أبو العباس ثعلب، شرح أحمد بن حاتم الباهلي، تحقيق د. عبد القدّوس أبو صالح، بيروت، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنّشر والطباعة، ١٩٨٢م(الديوان في ثلاثة أجزاء)

(٢٥) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ١٩٦١م.

(٢٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تقديم وشرح قدري مايو، بيروت، عالم الكتب، ط١، ١٩٩٧م

(٢٧) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ط٣، ٢٠٠٣م

(٢٨) شرح ديوان كعب بن زهير، أبو سعيد السكّري، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٠م

(٢٩) شعر ابن ميادة، جمعه وحقّقه د. حنّا جميل حدّاد، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٢م

(٣٠) شعر أبي حية النميري، تحقيق د. يحيى الجبوري، دمشق، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، ١٩٧٥م

(٣١) الشعر و الشعراء ،ابن قتيبة، راجعه وأعدّ فهارسه: محمد عبد المنعم عريان، بيروت،

(٣٢) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ،محمد بنيس، بيروت، دار التنوير، ط٢، ١٩٨٥م

(٣٣) في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف و آخرون، تحقيق د. أحمد المديني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢ ،١٩٨٩م

(٣٤) القاموس المحيط، مجد الدين الفيروز آبادي، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩١٣م

(٣٥) كتاب الأشباه و النظائر، أبو بكر، و أبو عثمان ابنا هاشم (الخالديّان)، تحقيق محمد يوسف، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، (ج١٩٥٨:١م)، و (ج١٩٦٥: ٢م)

(٣٦) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، الأستانة، مطبعة محمود بك، ط ١، ١٣١٩هـ

(٣٧) لسان العرب، جمال الدين (ابن منظور)، مصر- القاهرة، دار المعارف،

(٣٨) متاهة التناص ،جلال الخياط، مجلة الآداب، العدد (١_٢)، (ك٢- شباط)، سنة ١٩٩٨م

(٣٩) مدخل لجامع النص ،جيرار جينيت، تحقيق عبد الرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بالاشتراك مع دار توبقال للنشر.

(٤٠) مصطلحات النقد العربي السيماءوي (الإشكالية والأصول والامتداد)، مولاي علي بو خاتم، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م

(٤١) مفاهيم الشعرية ،حسن ناظم، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م

(٤٢) موسوعة أمثال العرب ،إميل بديع يعقوب، بيروت، دار الجيل، ط١، ١٩٩٥م ،ج٥

(٤٣) النقد الأدبي، ل. برونل و آخرون، تحقيق د. هدى وصفي، القاهرة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، ط١، ١٩٩٠م

(٤٤) نهاية الأرب في فنون الأدب ،شهاب الدين النويري، مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة و النشر (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب)، السفر الأول

(٤٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق أحمد عارف الزين، صيدا، مطبعة العرفان، سنة ١٣٣١هـ

الجزائر
حوليات جامعة الجزائر
العدد رقم 20
1 ديسمبر 2011

التناص في شعر ابن الرومي

نعيمة بوزيدي
جامعة سعد دحلب البليدة

تنبه العرب إلى موضوع التناص، حينما تحدّثوا عن قضية السرقات، وخصّوا بالذّكر سرقة المعاني ورأوا أنّه باب، لم يسلم منه، ولا يقدر أحد من الشّعراء أن يدّعي السلامة منها، فقال ابن رشيق :«وهذا باب مشع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منها»[1]. وهذا إقرار منهم، بأنّ النّص يتناص مع نصوص كثيرة، مهما حاول صاحبه أخذ الحذر، ولكنّهم عزّوا هذا التناص إلى المصطلح السلبي "السرقات"، فقال"الآمدي" : «إنّ من أدركته من أهل العلم بالشعر، لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم، ولا متأخر»[2].

وقد دأب الشعراء على العودة إلى التراث، الّذي يشكل رافدا هاما من روافد الحركة الشعرية، فلا يوجد نص شعري برئ وصاف ونقي لم يعتمد فيه منشئه على نصوص سابقة. وهذا ملمح مهم من الملامح التي تكشف عن تناسل النصوص وتكاثرها، وقد اتّخذت العودة إلى التراث أشكالا متعددة ومختلفة، فمن الشعراء من أعادوا التراث إعادة جامدة لا حياة فيها، وحشدوا في أشعارهم أقوالا لشعراء قدماء، ومنهم شعراء حاولوا أن يستفيدوا من التراث، وأن يوظفوه توظيفا حيويا، ومنهم من اعتمد على التّراث وأخضعه لتجربته، وطوّره وزاد عليه، وأظهره بمظهر جديد يؤكد على أنّ التراث مصدر مهم عند قراءته قراءة دقيقة، وجديدة تربط بين القديم والجديد،« ومقولة التناص تنطبق انطباقا تاما على قضيتي الاقتباس والتضمين، فهما مفهومان داخلان في موضوع التّناص، الّذي هو« تضمين نص لنص آخر، أو استدعاؤه، أو هو تفاعل خلاّق بين النص المستحضِر، والنص المستحضَر، فالنّص ليس إلاّ توالدا لنصوص سبقته»[3].

والتّناص الصادر عن وعي، «هو ذلك التّناص الّذي يقصد إليه الشاعر أو الكاتب قصدا، ويعرف مصدره، ويستخدمه استخداما فنيا له غايته ووظيفته»[4].
سيحاول هذا المقال أن يقف عند ظاهرتين في شعر ابن الرومي[5]، ظاهرة الاقتباس، وظاهرة التّضمين وممّا لاشك فيه أنّ هاتين الظاهرتين تعودان إلى موضوع علاقة الشاعر بالتراث، واستلهامه له، وتوظيفه إياه في شعره، « فهما تكشفان عن تفاعل الجديد مع القديم أو العكس»[6] وذلك لأنّ التراث يظل معينا ينهل منه الشعراء إذا ما رأوا أنّ ذلك يجعل شعرهم أكثر ثراء.

وقبل الحديث ومناقشة وظيفة هاتين الظاهرتين في شعر ابن الرومي يجدر بنا التعريف بهذين المصطلحين : فالاقتباس لغة مأخوذ من قبس «ويقال قبست منه نارا، أقبس قبسا، فأقبسني أي أعطاني، واقتبست منه علما أي استفدته»[7] أما في المعنى البلاغي فالاقتباس« هو أن يضمّن الكلام شيئا من القرآن الكريم، والحديث، ولا ينبه عليه للعلم به»[8]. فالاقتباس هو شكل من أشكال تعامل الشّعراء مع النّص القرآني، وهذا التّعامل يكشف عن نظر الشّعراء إلى أنّ القرآن مصدر من مصادر البلاغة المتميّزة.

أما التّضمين لغة «فهو مأخوذ من ضمّن، وضمّن الشيء أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع، والميت القبر، وكلّ شيء جعلته في وعاء فقد ضمنته إياه»[9]. أما في المعنى البلاغي« فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو التقسيم فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه كالمتمثل»[10].

وتجدر الإشارة إلى أنّ بعض البلاغيين كانوا قد أدخلوا الاقتباس في دائرة التضمين، وبهذا يكون الاقتباس داخلا في مفهوم التضمين، ولا حاجة عندئذ إلى الفصل بين المفهومين، فقد عرف بعض البلاغيين التضمين قائلين:« هو أن يضمّن المتكلم كلامه كلمة من بيت أو آية، أو معنى مجردا من كلام، أو مثلا سائرا، أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة»[11].

وقد فضلنا الفصل بين هذين المفهومين، وذلك يعود إلى أنّ البلاغيين الّذين أدخلوا الاقتباس في دائرة التضمين هم من البلاغيين المتأخرين، وأنّ كلّ

مفهوم من هذين المفهومين متخصص في جانب من الجوانب التي يعود إليها الشاعر ويدخلها في شعره.

ولمّا كان غرض الشعراء من الاقتباس تقوية الكلام، لم يكن بد من تقويته بما هو أشرف، واقتباس ابن الرومي من القرآن الكريم كثير، والأمر اللافت للنظر في اقتباساته أنه لم يعمد إلى اقتباس آية بكاملها إلاّ قليلا كقوله[12]: [مجزوء الرجز]

تسيل مستعيرة   بأي ذنب قتلت

نلاحظ أنّ الشطر الثاني هو الآية التاسعة من سورة التكوير **(بِأَيِّ ذَنبٍ قُتِلَتْ)**، بل يأخذ جزءا منها، ويدمجه في ثنايا شعره، محاولا أن يوظف هذه الاقتباسات توظيفا يكشف عن وعي متميز يقول[13] : [المنسرح والبسيط]

كَثِيفَةٌ فِي النَّبَاتِ وَافِرَة   أَوْفَتْ عَلَى طُولِهِ بِأَشْبَارِ
وَلِحْيَةٌ ذَاتُ أَصْوَافٍ وَأَوْبَارِ   مِنْهَا يُحَاكُ أَثَاثُ الْبَيْتِ وَالدَّارِ

نستشف أنه اقتبس المعنى من قوله تعالى من سورة النحل الآية 80 **(وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّن بُيُوتِكُمْ سَكَنًا وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُودِ الأَنْعَامِ بُيُوتًا تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَ ظَعْنِكُمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ وَمِنْ أَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْعَارِهَا أَثَاثًا وَمَتَاعًا إِلَى حِينٍ)**. ورغم أنّ الآية تحمل معنى إيجابيا فإنّ الشاعر اتّخذ هذه الآية لهجاء أصحاب اللحى، وجعل دلالتها سلبية، «ومن هنا ينبغي أن لا يفهم التّناص على أنّه تماثل دائما، وإنّما قد تتحول دلالة النص الأصلي، وتتخذ بعدا جديدا»[14].

واتّخذ ابن الرومي من الاقتباس أداة استطاع بواسطتها أن يقرّب الأمور إذ قال[15] : [الوافر]

وَبَابًا لِلْمَصِيرِ إِلَى أَوَانٍ   تَفَتَّحُ فِيهِ أَبْوَابُ السَّمَاءِ

فأشار إلى قوله تعالى في سورة غافر الآية 13.(**هُوَ الَّذِي يُرِيكُمْ آيَاتِهِ وَيُنَزِّلُ لَكُم مِّنَ السَّمَاءِ رِزْقًا** ...)وكان يسعى لاستحضار بعض الآيات القرآنية،

ويستلهمها، ويوظفها في شعره لكي يدين الواقع، وينقده بصورة مؤثرة تحرك النفوس كقوله[16] : [الخفيف]

أَنْزَلَ اللهُ فِي التَّنَابُزِ بالأَلْـ   قَابِ نَهْيًا فَأَفْحَشُوا التَلْقِيبَ

اقتبسه من قوله تعالى في سورة الحجرات، الآية11 :(يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّن قَوْمٍ عَسَى أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِّنْهُمْ وَلَا نِسَاء مِّن نِّسَاء عَسَى أَن يَكُنَّ خَيْرًا مِّنْهُنَّ وَلَا تَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ بِئْسَ الاِسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ وَمَن لَّمْ يَتُبْ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ)

وقال[17] : [الوافر]

سَأَصْبِرُ مُوقِنًا بِوُفُورِ حَظِي   وَأَجْرُ الصَابِرِيْنَ بِلاَ حِسَابِ

أخذ هذا من قوله تعالى في سورة الزمر، الآية :10(قُلْ يَا عِبَادِ الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا رَبَّكُمْ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةٌ وَأَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةٌ إِنَّمَا يُوَفَّى الصَّابِرُونَ أَجْرَهُم بِغَيْرِ حِسَابٍ)، وكان كثيرا ما يشير إلى القرآن الكريم كقوله[18] : [الخفيف]

قُلْ كَمَا قَالَ يُوسُفُ الخَيْرَ يَا يُو   سُفَ لِلْمُرْتَجِيكَ لاَ تَثْرِيْبَا

فيشير إلى قوله تعالى في سورة يوسف الآية 92 حكاية عنه(قَالَ لاَ تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ).

نلاحظ أنّ الاقتباس لدى ابن الرومي كان موجها لخدمة رؤيته وموقفه، وكان يرى في النّص القرآني منبعا مهما، قادرا على أن يكسب شعره خصوبة وثراء، وذلك من خلال ما تحمله الآيات من طاقات إيحائية، وإشارات تخدم غرض الشاعر، وتكشف عن محور رؤيته الأساسية، فهو يستلهم ما من شأنه أن يثير القارئ، ويجعله أكثر تفاعلا مع النّص، فقال يهجو البين[19] : [مخلع البسيط]

يَا مُسْلِمُونَ انْفِرُوا جَمِيْعًا إِلَيْهِ وَانْفِرُوا ثُبَاتَ

ونظر في هذا البيت إلى قوله تعالى في سورة النساء الآية 71 : (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ خُذُواْ حِذْرَكُمْ فَانفِرُواْ ثُبَاتٍ أَوِ انفِرُواْ جَمِيعًا). وأخذ ابن الرومي بعض الصور من القرآن، كقوله في رثاء "بستان"، وهو يشير إلى عذوبة صوتها[20] : [المنسرح]

كَأَنَّ دَاوُودَ كَانَ يَوْمَئِذٍ يَتْلُو زَبُورًا مُلَيَّنَ الزُّبُر

فقد اقتبس الصورة من قوله تعالى في سورة الإسراء، الآية55(**وَرَبُّكَ أَعْلَمُ بِمَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَلَقَدْ فَضَّلْنَا بَعْضَ النَّبِيِّينَ عَلَى بَعْضٍ وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُورًا**).

ومما يلاحظ على اقتباسات ابن الرومي الكثيرة أنّها جاءت جزئية ولماحة وذكية، بشكل يفتح عالما من التفسيرات، وأنّ عدم التزام الشاعر بنقل الآية كاملة يعود إلى تدخل الشاعر في توجيه ما يقتبسه لخدمة موقفه، الذي يريد أن يعبّر عنه،« كما أنّ طبيعة الشعر العمودي ربّما لا تحتمل استحضار الآية كاملة؛ لأنّ الشاعر يكون فيها محكوما للوزن والقافية»[21].

كما اقتبس ابن الرومي من الحديث النبوي الشريف أيضا، مثال قوله[22] : [المتقارب]

وَكَمْ لُمْعَةٍ خِلْتُهَا رَوْضَةً فَأَلْفَيْتُهَا دِمْنَةً مُعْشِبَه

اقتبسه من قوله عليه الصلاة والسلام :«إياكم وخضراء الدمن»، وقال في القاسم بن عبيد الله[23] : [الخفيف]

وَإِذَا مَا مَخَابِرُ النَّاسِ غَابَتْ عَنْكَ فَاسْتَشْهِدِ الوُجُوهَ الوِضَاء

اقتبس من قوله عليه الصلاة والسلام :«ابتغوا الخير عند حسان الوجوه»، وقال الشاعر[24] : [البسيط]

فِي هُدْنَةِ الدَّهْرِ كَافٍ مِنْ وَقَائِعِهِ وَالعُمْرُ أَفْدَحُ مِبْرَاةً مِن الوَصَب

أخذه من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم :« كفى بالسلامه داء»، وقال أيضا[25] : [الخفيف]

وَاسْتَحَبَّ الإِحْفَاءَ فِيهِنَّ وَالحَلْـ ـقَ مَكَانَ الإِعْفَاءِ وَالتَّوْفِيرِ

فهو يشير في الشطر الثاني للحديث النبوي«حفوا الشوارب وأعفوا اللحى»، ونلاحظ أن اقتباس الشاعر من الحديث النبوي قليل إذا ما قيس باقتباسه من القرآن الكريم.

ويشكّل التضمين محورا آخر من المحاور التي تظهر تعامل الشاعر مع التراث، وقد عرف الشعراء التضمين منذ القديم، واستعاروا أشعارا، وأدخلوها

في أشعارهم، ولم يقصر ابن الرومي تضميناته على زمن أدبي دون آخر، فقد ضمّن من الشعراء الجاهليين، وحتى العباسيين، وظهر في شعره تضمين غير محور،« ويقصد من هذا أن يستحضر الشاعر صدر بيت، أو عجزه، أو بيتا كاملا - وهو قليل - دون أن يحدث أي تغيير يذكر،«وهذا يدلّ على أنّ وعي الشاعر قد رافقه أثناء عملية التضمين»[26]. فقد قال النابغة[27] : [الطويل]

عَلَيَّ لَعَمْرٍ وَنِعْمَةٌ بَعْدَ نِعْمَةٍ   لِوَالِدِهِ لَيْسَتْ بِذَاتِ عَقَارِبِ

وقال ابن الرومي[28] : [الطويل]

عَلَيَّ لَعَمْرٍ وَنِعْمَةٌ بَعْدَ نِعْمَةٍ   لِوَالِدِهِ لَيْسَتْ بِذَاتِ عَقَارِبِ

فالشاعر أخذ البيت كلّه وجاء في زهر الآداب أنّ ابن الرومي أخذ من قصيدة بهرام جور بنصها[29] : [المجتث]

تَأَمُّلُ العَيْبِ عَيْبٌ وليسَ في الحَقِّ رَيْبُ
وَكُلُّ خَيْرٍ وَشَرٍ خَلْفَ العَوَاقِبِ غَيْبُ

وقال ابن الرومي[30] : [المجتث]

تَأَمُّلُ العَيْبِ عَيْبٌ وليسَ في الحَقِّ رَيْبُ
وَكُلُّ خَيْرٍ وَشَرٍ خَلْفَ العَوَاقِبِ غَيْبُ

ومعنى ذلك أنّ التّجارب الإنسانية قد تستمر على اختلاف الزمان والمكان، وابن الرومي قد أحيا تجربة الشاعر الّذي سبقه، كما قد تكون رؤية كلّ منهما متشابهة ومنسجمة، ومن هنا تكمن أهمية التناص. وقد قال أبو نواس[31] : [الكامل]

عيون من لجين شاخصات   بأبصارهن الذهب السبيك
على قضيب الزبرجد شاهدات   بأنّ الله ليس له شريك

وقال ابن الرومي[32] : [الكامل]

ذهبَ العُيُونِ إِذَا مَثلتَ لنا دُرُّ الجُفُونِ زَبَرْجَد القُضُبِ

واستمد ابن الرومي بعض العبارات واستعملها دون تصرف يذكر كما لو كانت من الرصيد اللّغوي المشترك على أنّ «قبح الأخذ أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلطفه كلّه أو أكثره»[33]. و قد يدلّ هذا على سعة اطّلاعه؛ لأنّ التّضمين لم يكن

ﾠفي شعره شيئا زائدا، أو مجرد اختبار لمقدرته في تجريب ما يحفظ. فابن الرومي كان يعي النّص الّذي يضمّنه لذلك جاءت تضميناته منسجمة في سياقها، وتظهر قدرة الشاعر عندما يستطيع أن يوظّف ما يستلهمه من النصوص الأخرى توظيفا فنيا، وذلك أن يجعل النّص المستعار جزءا من لبنات نصه مندمجا معه، ورافدا له، ومن هنا فهناك صعوبة تتعلق بقضية التضمين «وهذه الصعوبة تكمن في مدى قدرة الشاعر وهو يضمّن شعر سواه أن يجعل ذلك البيت المضمن جزءا من بنية القصيدة، ومدى تمكنه من إيصال الدّلالة إلى المتلقي الذّي يفترض فيه الشاعر إحاطته بما ضمنه من أبيات سواه»[34].

ومماّ يلاحظ أنّ معظم تضمينات ابن الرومي كانت تقوم على استعاراته صدور الأبيات أو إعجازها ويبدو أنّ هذا يكمن في أنّ الشاعر كان يتّخذ مماّ يضمن مرتكزا ينطلق من خلاله ليعبّر عن تجربته الخاصة، ومعاناته، وقد اتّبع الشاعر هذا المنهج بوعي خاص به، لذلك كان يستحضر الموقف التراثي ثم يبعث في ذلك الموقف حياة جديدة، وهنا تكمن أهمية التّناص في قدرة الشاعر على نقل النص الأصلي إلى نص جديد مغاير لحقيقة النّص الأصلي، فلم يعد ابن الرومي قصيدة النابغة مثلا وإنّما أعاد إنتاجها، وإنّ إعادة الإنتاج تصبح عملية واعية قادرة على أن تكشف عن تناسل النّصوص بعضها من بعض وتفاعلها[35] فقد قال النابغة[36] : [الخفيف]

كِلِيْنِي لِهَمٍ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبُ وَلَيْلٍ أُقَاسِيْهِ بَطِيءُ الكَوَاكِبُ

وقال ابن الرومي[37] : [الخفيف]

وَمِنْ أَجْلِ مَا رَاعَى مِنَ البَيْنِ قَوْلُهُ كِلِيْنِي لِهَمٍ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبُ

فاستمد الشاعر الشطر كلّه، لكنّ النابغة كان حديثه في البعد المتعب إذ بدأ قوله«كِلِيْنِي لِهَمٍ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبُ» في حين أنّ ابن الرومي أكدّ أنّ ما يخيف من البعد هو التفكير فيه.

ولقد كشفت كثير من نماذج التّضمين في شعر ابن الرومي عن قدرته على امتصاص النّص التراثي، وجعله مندمجا مع نسيج قصيدته، أو أبياته فهو لا

ينسخ القديم، وإنّما يوظفه من أجل إثبات الرؤية الّتي يعتنقها الشاعر، ولو لم يكن النّص القديم قادرا على الإفصاح عن رؤية الشاعر لما لجأ الشاعر إلى استلهام هذا النص. وكان التضمين عند ابن الرومي محاولة جادة للإفادة من مواقف الشعراء السابقين، فهو عندما يستنطق النّص القديم فإنّه يستنطقه؛ لأنّه يرى فيه نفسه. وقد منح التّراث شعر ابن الرومي حياة وخصوبة، وهذا شاهد على تفاعل النّصوص وتداخلها.

وظهر في شعر ابن الرومي التّضمين المحوّر، ويقصد بهذا، ذلك التّضمين الّذي خضع للتحوير لسبب من الأسباب، وقد يتوقع المرء أنّ وراء هذا التّحوير دافعا، يتّصل بموقف الشاعر، أو رؤيته، ولكن الحقيقة غير ذلك ومن هنا يمكن إعادة أسباب التحوير في تضمين ابن الرومي إلى ثلاثة أسباب :

1ـ الوزن : لاشك أنّ الوزن يلعب دورا في تحوير البيت المضمن، فمن أجل أن يخضع الشاعر ما يضمن في شعره من أبيات للوزن، فإنّه يلجأ إلى تغيير في كلمات الأبيات

2 ـ الذاكرة : مما لاشك فيه أنّ الشاعر يعتمد في أحيان كثيرة على ذاكرته الشعرية، فهناك أشياء تكون قد علقت بذهنه، وذلك لتأثيرها في نفسه تأثيرا عميقا، وهناك أشياء تمر مرّ السحاب، ولا يعلق منها شيء بالذاكرة، ففي أحيان كثيرة يعتمد الشاعر على محفوظة وذاكرته، والدّليل على ذلك أنّ الشاعر يحوّر في بعض الأبيات أو أنصافها تحويرا لا يخضع للوزن، ومع ذلك تبرز قضية الذاكرة في التضمين[..].

3 ـ طبيعة ابن الرومي، وتطيّره، وموقفه من الناس : ولم يجرد التّضمين المحوّر من قيمته الوظيفية، بل ظلّ ينقل للقارئ إحساس الشاعر، وتفاعله مع النّص القديم.

وذكر "العسكري" : إنّ من مليح حسن التباع ما وقع بين ابن الرومي، وبين أبي حية النميري فيما قاله في زينب أخت الحجاج حيث قال هذا الأخير :[الطويل]

فَهُنَّ اللَّوَاتِي إِنْ بَرَزْنَ قَتَلْنَنِي   وَإِنْ غِبْنَ قَطَّعْنَ الحَشَا حَسَرَاتِ

فتبعه ابن الرومي فيه فقال :[الكامل]

ويلاه إن نظرت وإن هي أعرضت وقع السّهام ونزعهن اليم

نلاحظ أن ابن الرومي أتى بمعنى البيت كاملا في نصف بيت وأجاد بالاختصار اللّطيف في قوله :" وقع السّهام ونزعهنّ اليم" وهذا أكسب البيت حسنا على حسن[38].

نستنتج أنّ ابن الرومي كان في بعض الأحيان، لا يتشرّب النّص القديم تشربا تاما، وإنّما ينتزع هذا النّص من سياقه، ليضعه في سياق جديد مغاير لسياقه الأصلي، وهذا شاهد على البراعة والقدرة الّتي تمتع بها الشاعر؛ بحيث تظهر تضميناته منسجمة مع القصيدة وكأنّها جزء منها، ولقد شهد لابن الرومي أكثر من واحد من النقاد، بحسن اتباعه، وإجادته الأخذ، إما باختصار موفق وغير مخل، أو زيادة موضحة، تكسبه نوعا من المحاسن.



الهوامش

1. ابن رشيق القيرواني(أبو على الحسن) : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتفصيل وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية، القاهرة، ط4، 1972، ج2، ص250.
2. الآمدي(أبو القاسم بن يحي) : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1961، ص326.
3. سامح ربابعة(موسى) : التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ط1، 2000
ص 95
4. السنجلاوي(إبراهيم) : دلالة التضمين في خواتم قصائد أبي نواس، مجلة جامعة دمشق، العدد11، 1988، ص55
5. والشاعر هو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج أو جرجيس أو جرجس مولى عبيد الله بن عيسى بن جعفر بن المنصور بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب، ثاني الخلفاء العباسيين. ولد في بغداد، في الموضع المعروف ب"العقيقة" و"درب الحتلية"، في دار بإزاء قصر عيسى بن جعفر بن المنصور في الثاني من رجب يوم الأربعاء عام 221 وتوفي عام283 وعُرف بابن الرومي. للاستزادة ينظر بوزيدي(نعيمة) : مظاهر الصراع في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر2، 2010/2009، الفصل الأول
6. سامح ربابعة(موسى) : المرجع السابق، ص75
7. اللسان مادة قبس
8. القزويني : شرح التلخيص في علوم البلاغة، شرحه محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، ط2، 1982، ص200
9. ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) : لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت، 1968، مادة ضمن
10. ابن رشيق : العمدة، ج2، ص84

11. ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ،تحق/حفني محمد شرف، القاهرة، 1963، ص140

12. ديوان ابن الرومي، تحق/ حسين نصار، دار الكتب، ج1، ط2، 1993، ص358

13. المصدر نفسه، ج3، ص1128

14. سامح ربابعة(موسى) : التناص في نماذج من الشعر، ص77

15. ديوان ابن الرومي، ج1، ص56

16. المصدر نفسه، ج1، ص41

17. المصدر نفسه، ج1، ص264

18. المصدر نفسه، ج1، ص243

19. المصدر نفسه، ج1، ص280

20. المصدر نفسه، ج3، ص922

21. سامح ربابعة(موسى) : التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص83

22. المصدر نفسه، ج1، ص147

23. المصدر نفسه، ج1، ص80

24. المصدر نفسه، ج1، ص190

25. المصدر نفسه، ج3، ص928

26. سامح ربابعة(موسى) : التناص في نماذج من الشعر، ص86

27. ديوان النابغة، جمع وتحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية، 1976، ص44

28. ديوان ابن الرومي، ج1، ص220

29. الحصري(أبو إسحاق إبراهيم بن علي) :زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق وشرح وضبط زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، (د ـ ت)، ج2، ص612

30. ديوان ابن الرومي، ج1، ص146

31. ديوان أبي نواس، تحق/ بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الرسالة للطباعة، بغداد، 1980، ص275

32. ديوان ابن الرومي، ج1، ص148

33. العسكري(أبو هلال) الصناعتين الكتابة والشعر،تحق/علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة،1952 ص235

34. عيد (رجاء) : لغة الشعر : قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985،ص29

35. ربابعة(نوسى) : ظاهرة التضمين البلاغي ،دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة امرئ القيس، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 14، العدد2، 1996، ص57

36. ديوان النابغة، ، ص43

37. ديوان ابن الرومي، ج1، ص220

38. مفتاح (محمد) : تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص121



الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 527
1 يونيو 2014



التناص في شعر ابن زيدون

بقلم: عبد الله غليس *

التّنـاص

ظهر مصطلح التناص في المرة الأولى على يد الباحثة "جوليا كرستيفا" في نهاية الستينات من القرن العشرين، فقدمت تأطيرا مفهوميا لهذه الفكرة في مقال لها عن "ميخائيل باختين" صدر عام ١٩٦٦م بعنوان "الكلمة والحوار والرواية"، وفي مقالات وكُتب أخرى ظهرتْ بعد هذا التاريخ حتى أوائل السبعينات. وقد كان لهذه المقالات دور معرفي مهم في تدشين المصطلح والفكرة معا. ويندرج التناص عند كرستيفا في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل نصي، ولا يمكن تحديده عندها إلا بإدماج كلمة أخرى، وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النص لتحدد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليه منها، وبذلك يكون التناص هو "التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى"، أي أنه عملية نقل أو اقتطاع أو تحويل لتعبيرات سابقة أو متزامنة١.

ثم توالت بعد ذلك البحوث والدراسات محاولة كشف الالتباس المفهومي الذي يكتنف هذا المصطلح، حتى وصفه بعد ذلك "هاوثورن" Hawthorn في معجمه عن النظرية الأدبية المعاصرة بأنه: "علاقة ما بين نصين أو أكثر لديها (أي تلك العلاقات) فاعلية على الطريقة التي تتم من خلالها قراءة المتناص، والمتناص هو ذلك النص الذي يتردد أو يتوطن حضور نصوص أخرى داخله". وإذا كان "هاوثورن"لم ينص على التشابه أو حتى التطابق

* باحث من الكويت.

١ -انظر:

- التناص، النظرية والممارسة، د.مصطفى بيومي، النادي الأدبي بالرياض، ١٤٣١/ ٢٠١٠، ط١، ص١١، ١٧، ١٨.

- صندوق الدنيا للمازني، دراسة نظرية تطبيقية في الأسلوب والتناص، د.محمد عبد العال محمد محمود، بحث منشور في كتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحوية (العربية بين نحو الجملة ونحو النص)،كلية دار العلوم، القاهرة، ٢٠٠٥،ج٢، ص٧٢٢.

بين النص ومصطلحات أخرى تعني بالعلاقة بين النصوص، فإن هاريس Harris – في معجم مفاهيم النقد الأدبي والنظرية– يقرر أن التناص ينطوي على خمسة مفاهيم منها أن يكون مرادفا للإلماع أو الإلماح والذي يمكن أن يتم إدراجه بوصفه شكلا مقيدا للتناص، والإلماع كما ينص هاريس في معجمه أيضا هو: استدعاء شخص، أو شخصية، أو مكان، أوحدث، أو فكرة، أو قطعة من نص ما عن طريق الاقتباس (على وجه التحديد أو على وجه التقريب) هذا الاستدعاء أو الإيحاء يكون مقصودا لتوجيه القارئ إلى أن يُسخّر جهوده إلى مظهر ما للمرجعية لكي يصل إلى نقطة تأصيل النص.

ثم جاء بعد ذلك "وارتن" Worton و"ستيل" Still ليعرفا التناص بمعنى متّسع في كتابهما "التناص: النظريات والممارسات" ويؤكدا أن هذه الظاهرة: "بشكل ما، قديمة قدم المجتمع الإنساني، وبناء عليه، بطريقة بديهية، فإننا يمكن أن نجد نظريات التناص حيثما كان هناك خطاب حول النصوص، وذلك لسببين، أولهما: أن المفكرين كانوا على وعي بالعلاقات النصية. وثانيهما: أن معرفتنا بالنظرية تجعلنا –بوصفنا قرّاء– متحمسين لإعادة قراءة نصوص المصادر الخاصة بنا على هذا الضوء"٢. وبعد ذلك شاع مفهوم التناص في الأدب الغربي وأصبح ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام.

كما أن إدخال "دي بوجراند" هذه الظاهرة ضمن معايير النصية٣ جعل الاهتمام بهذه الظاهرة يزداد ويأخذ اتساعا أكبر، وهو الذي عرّف التناص بأنه: "يتضمن العلاقات بين

---

٢ – التناص، النظرية والممارسة، د مصطفى بيومي، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠١٠م، ط١، ص ٢٦، وانظر ص ١٨، ١٩، ٢٠.

٣- يُعرّف روبرت ألانديبوجراند Robert Alain de Beaugrand وولفجانج أولرخدريسلار Wolfrang Ulirch Dresslar النصَّ بأنه «حدث تواصل يلزم لكونه نصّا أنت توافر له سبعة معايير للنصية مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير»، وهي: السبك،والحبك،والقصد، والقبول، والإعلام، والمقامية، والتناص.انظر: النص والخطاب والإجراء لـ روبرت دي بوجراند، ترجمة د تمام حسن، عالم الكتب، مصر، ط ١، ١٩٩٨م، ص ١٠٣، ١٠٥. وانظر: نحو أجرومية للنص الشعري، من كتاب (في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية) د سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط ٢، ٢٠١٠م، ص ٢٢٥، ٢٢٦.

في العصر الحديث انتقل الاهتمام بالتّناص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر نقدية ولسانية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي، ولكن الباحثين العرب اختلفوا في ترجمة مصطلح التناص.

نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة، سواء بواسطة أم بغير واسطة"٤.

كانت هذه لمحة بسيطة عن نشأة مصطلح التناص في الغرب، وبعض التعاريف الغربيّة لهذه الظاهرة، أما في اللغة العربية فالحقّ أن التراث العربي لم يكن غافلا عن هذه الظاهرة وإن لم يسمها باسمها، فقد تحدث عنها أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) فسمّاها: "حُسن الأَخْذ"، و"حَلّ المنظوم" و"تداول المعاني"، ثم إنه يرى أن التناص قد يحدث صدفة! يقول: "وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدّم من غير أن يلمَّ به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر، وهذا أمرٌ عرفته من نفسي، فلست أمْتَري٥ فيه، وذلك أني عملتُ شيئا في صفة النساء:

سَفَرْنَ بُدُوراً وانتَقَبْنَ أهِلَّة

وظننتُ أني سُبِقتُ إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت، إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجّبي، وعزمتُ على ألا أحكم على المتأخر بالسّرق من المتقدِّم حُكماً حتْماً"٦. ثم نجده لا يرىَ في "تداول المعاني" شيئا، وليس على أحد فيه عيبٌ إلا إذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده وقصّر فيه عمّن تقدمه٧.كما أن أبا هلال العسكري يوصي بإتقان توظيف المعاني القديمة فيقول: "والحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى، يأخذه في سُتْرة فيَحْكُم إليه بالسبق أكثرُ مَن يمرُّ به"٨. وينقل أبو هلال

---

٤ - النص والخطاب والإجراء لـ روبرت دي بوجراند، ص ١٠.

٥ - أمْتَري: أشكّ.

٦- كتاب الصناعتين الشعر والكتابة، لأبي هلال العسكري، علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٧١م، ص ٢٠٢، ص ٢٠٣.

٧ - السابق، ص ٢٠٣.

٨ - السابق، ص ٢٠٤.

قول أحدهم: مَن أخذ معنى فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدّمه٩.

وفي منتصف القرن الرابع درج مصطلح السرقات الأدبية في إطار نقد الشعراء المحدثين وتتبع أنساب النصوص،فها هو ابن وكيع (ت ٣٩٣هـ) لا يسمي هذه الظاهرة إلا سرقة، ولكنه عدد وجوها تغفر ذنب السارق -كما يقول- منها: استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل، ونقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه..١٠.

أما القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ) فقد توسّع في هذه الظاهرة وقسّمهاوفرّق بين: السرقة، والإغارة، والاختلاس، والمشترك، والأخذ، والنقل١١. ومن بعده تحدث عنها أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤هـ) فأفرد لها بابا سماه "فضل السابق على المسبوق"١٢، ثم قسّم التناص إلى "التضمين"، وهو " أن يتضمّن البيت كلمات من بيت آخر"١٣. فكأنه خصّ بالتضمين التناص اللفظي. ثم نجده يذكر نوعا آخر من التناص ويسميه "الحلّ والعقد" وهو "أن يأخذ لفظا منثورا فينظمه، أو شعرا فينثره"١٤. ثم شاع بعد ذلك مصطلح "الاقتباس"، واقتصره بعضهم على القرآن والحديث١٥. وهكذا نرى أن التناص كان معروفا

بعد أن استقرّتْ الدراسات الحديثة على تسمية هذه الظاهرة بالتناص، كانت المشكلة بعد ذلك في تعدد تعريفاته، فيعرفه الدكتور صلاح فضل بأنه عملية استبدال من نصوص أخرى.

٩- السابق، ص ٢٠٣.

١٠- انظر: المنصف للسارق والمسروق منه، لابن وكيع، تحقيق: عمر بن إدريس، جامعة قات يونس، بنغازي، ط١، ١٩٩٤م، ص١٠٣، ١٠٤.

١١- انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومة، للجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ص١٨٣.

١٢- انظر: البديع في نقد الشعر، لأسامة بن منقذ، تحقيق: د. أحمد بدوي، د. حامد عبدالمجيد، ص٢٠٢ وما بعدها.

١٣- السابق، ص ٢٤٩.

١٤- السابق، ص٢٦٠

١٥- انظر: الكلّيات، لأبي البقاء أيوب بن موسى الكفوي، تحقيق: عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص ١٥٦.

في التراث العربي ومدروسا وله تسميات عديدة. ولم يبق من تسميات التناص القديمة إلا التضمين والاقتباس؛ فما زالا دارجَين في الدراسات الحديثة ولهما قبول.

وفي العصر الحديث انتقل الاهتمام بالتَّنَاص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر نقدية ولسانية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي، ولكن الباحثين العرب اختلفوا في ترجمة مصطلح التناص في بداية الأمر- وهذا أمر يحصل عند ترجمة أي مصطلح جديد- فمحمد بنيس يطلق عليه مصطلح "النص الغائب"١٦،ومحمد مفتاح يسميه "التعالق النصي" أي أن النصوص تدخل في علاقة مع نص حدث بكيفيات مختلفة١٧. إلى أن اشتهر باسم "التناص" وأصبح متعارفا عليه بهذا الاسم.

إشكالية التعريف

بعد أن استقرّتْ الدراسات الحديثة على تسمية هذه الظاهرة بالتناص، كانت المشكلة بعد ذلك في تعدد تعريفاته، فيعرفه الدكتور صلاح فضل بأنه عملية استبدال من نصوص أخرى١٨. ويبدو لي أن هذا التعريف ترجمة حَرْفيّة من لغة أجنبية. ويعرف الدكتور تمام حسان التناصَ بأنه "علاقة تقوم بين أجزاء النص بعضها بعض، كما تقوم بين النص والنص كعلاقة المسودّة بالتبييض، وعلاقة المتن بالشرح، وعلاقة الغامض بما يوضحه، وعلاقة المحتمل بما يحدد معناه، وهذه العبارة الأخيرة هي المقصودة بعبارة: القرآن يفسّر بعضه بعضا"١٩. والحقيقة أن

١٦ - انظر: حداثة السؤال، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص ١١٧.

١٧ - انظر: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص ١٢١.

١٨ - انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م، ص ٢٢٩.

١٩ - نحو الجملة ونحو النص، د.تمام حسان، نص محاضرة أُلقيت في الموسم الثقافي لمعهد اللغة العربية بجامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٩٥م، ص ٢.

تعريف الدكتور تمام حسان ليس تعريفا واضحا يبين لنا المفهوم الدقيق للتناص. ولم أقف على تعريف مانع جامع له،وبالإمكان صياغة تعريف للتناص بأنه: إدخال الشاعر أو الناثر تركيبا مشهورا، أو معنى مأثورا، أو مصطلحا معروفا في نصه.وقد يكون بقصد ووعي فيعمد فيه إلى الإشارة إلى النص الذي اقتبس منه، وقد يكون ناتج ترسّب ومحفوظات فيأتي به من غير قصد.

وبهذا التعريف نُخرج الألفاظ المعجمية المفردة؛ كأن يستخدم الشاعرُ كلمةً لاتُستخدَمُ كثيرا ،ويأتي بعده من يستخدمها فلا يكون ذلك تناصا، كأن ننظر في قول ابن زيدون:

ياليت شعري هل يعود سفيههمْ ..
أم قد حماهُ النبحَ ذاك المُكعِمُ٢٠

فنقول إن في بيته هذا تناصٌ مع بيت ذي الرّمة:

بين الرجا والرجا من جنب واصية ..
يهماء خابُطها بالخوف مكعومُ٢١

لاشتراكهما في كلمة "المكعم/ المكعوم"، وهذا ليس تناصا؛ لأن الألفاظ المعجمية ليست ملكا لأحد وليس لأحد السبق فيها.

وبالتعريف السابق يمكننا أن نُخرِج ما يسمى بـ "استدعاء الشخصيات"، أو "توظيف الشخصية التراثية في الشعر"، وهي أن يستخدم الشاعر شخصية تراثية معروفة لتحّمل بعدا من أبعاد تجربته، أي أنهاَ تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يُعبّر من خلالها -أو يُعبِّر بها- عن رؤياه المُعاصرة٢٢. ومثال استدعاء الشخصيات قول ابن زيدون:

شَدَّ في حَلْبَة البلاغة حتى .. بانَ
فيها عن شَأوِ "سَهْلٍ" و"عمرو"٢٣

٢٠- ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، تقديم ومراجعة: د.محمد إحسان النص، من منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط٣، ٢٠٠٤م، ص ٣٩٦. كعم البعير: شدّ فاه لئلا يعض أو يأكل، وكعمه الخوف: أسكته.

٢١- انظر: ديوان ذي الرمة، تحقيق: عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٢٤٩.

٢٢- انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٣.

٢٣- الديوان، ص ٣١٨.

أراد سهل بن هارون الكاتب العباسي البليغ المشهور، وأراد بعمرو: الجاحظ شيخ كتّاب العربية.

ومن أمثلة استدعاء الشخصيات قول ابن زيدون:

كلّما غنّتِ الحمائمُ قلنا: .. مُعبدٌ إذ شدا أجابَ الغريضُ٢٤

و"معبد" و"الغريض" مغنّيان حجازيان مشهوران في الدولة الأموية٢٥.

وقد وجدت بعض الدارسين يعد مثل هذا تناصا، وهو إن كان كما مثّلنا له فهو ليس بتناص. وقد يكون ذكر بعض الشخصيات تناصا ولكن في حال كان لتلك الشخصية قصة معروفة اشتهرتْ بها، أو أن تلك الشخصية يضرب بها المثل في أمر ما، فيأتي الشاعر باسم الشخص ملمّحا لقصته، ومثل هذا النوع من التناص يحتاج إلى تلطّف في التأويل، مثال ذلك قول ابن زيدون:

نسِيَتْ زَبيدُ عمّرها بل أعرضتْ .. عن وصف "كعب" بالسماح إيادُ٢٦

الشاهد في البيت أنه ذكر كعبا بن أمامة الإيادي، من قبيلة إياد العدنانية، وهو رجل يضرب به المثل في الجود، كان في رحلة له بالصحراء فآثر زميله بالماء ومات عطشا. والتناص هنا محمولٌ على المثل الذي يُضرب به هذا الرجل وعلى قصته المشهورة، وليس الأمر استدعاء شخصية فحسب.

ومن ذلك قوله:

ولو نذر الحيّان غبَّ السُّرى بنا .. لَكرّتْ "عُظالى" أو لعاد "كُلابُ"٢٧

المعنى: لو علم القوم بمسيره إليهم عقب السير ليلا لكرّتْ: أي لعادت "عظالى" وهو يوم من أيام العرب لبني تميم ضد بكر بن وائل٢٨، و"كُلاب": يومان من أيام العرب في الجاهلية بين بني تميم وملوك كنده٢٩. وهنا لَمَّحَ ابن زيدون إلى قصة معروفة،فضمّن بيته بهذه المواقع لتغنيه عن كثير التصوير والتعليل.

٢٤- الديوان، ص ٣٢٣.

٢٥ - انظر: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ص ٥٨، ص ١٩٥.

٢٦- الديوان، ص ٥٠٩.

٢٧- الديوان، ص ٤٣٩.

٢٨- انظر: الكامل في التاريخ، لابن الأثير، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ١/٥٤٧.

٢٩- انظر: المختصر في أخبار البشر، لأبي الفداء عماد الدين إسماعيل بن شاهنشاه بن أيوب، المطبعة الحسينية المصرية، ط١،١/٨٠.

ومن ذلك أيضا قوله:

سأبكي على حظّي لديك، كما بكى .. "ربيعةُ" لمّا ضلَّ عنه "ذُؤابُ"٣٠

أراد ذؤابا بن ربيعة الذي قتل عتيبةَ بن الحارث اليربوعي في إحدى الحروب، ثم أسَرَ الربيع عتيبة اليربوعي ذؤاباً دون أن يعرف أنه قاتل أبيه، فأتاه ربيعة (أبو ذؤاب) فافتداه بفدية يوفيها في سوق عكاظ، فلما دخلت الأشهر الحرم وأتى ربيعة الموسم وتخلّف الربيع لعذر قاهر ظنّ ربيعة أن الربيع عرف شخصية أسيره وقتله، فرثاه بأبيات منها:

أذؤاب إني لم أهبك ولم أقم .. للبيع عند تحضر الأجلاب

إن يقتلوك فقد ثللت عروشهم .. بعتيبة بن الحارث بن شهاب

بأشدهم كلبا على أعدائهم .. وأعزهم فقدا على الأصحاب

وسارت هذه الأبيات عنه فبلغت بني يربوع فعلموا شخصية أسيرهم فقتلوه، فظل أبوه يبكيه ويندبه، وبخاصة بعد أن علم أنه سبب مصرعه٣١.

التّناص في شعر ابن زيدون

كان والد ابن زيدون من وجوه الفقهاء وكبار القضاة في الأندلس، وكانت قرطبة في ذلك الوقت تزخر بالعلم والأدب، فدرس ابن زيدون على أبيه وعلى علماء قرطبة وأدبائها الأدب، وحفظ كثيرا من الشعر والأخبار والسير والأمثال والحكم ومسائل اللغة ومباحثها، وهذا ما جعل قصائد ابن زيدون زاخرة بموروثه العربي والإسلامي، فكان ابن زيدون يُضمِّن أشعاره بأشعار القدماء، وأمثالهم وحِكمهم، وبالمصطلحات الدينية، وهذا كثير في شعره.ومن تضمينه للمصطلحات الدينية قوله في إحدى قصائده:

بأبي أنتَ إنْ تشأ تكُ برْداً
وسلاماً كنارِ إبراهيم٣٢

وهو يشير إلى الآية الكريمة (قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم) (الأنبياء،٦٩).

٣٠- الديوان، ص ٤٥٠.

٣١- انظر: الأمالي، لأبي علي القالي، تحقيق: محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الكتب المصرية، ط٢، ١٩٢٦م، ٢/ ٧٢. وانظر الديوان، هامش ص ٤٥٠.

٣٢ - الديوان، ص ٣٦٢.

ومن اقتباساته القرآنية قوله في قصيدته التي رثا بها أم المعتضد:
خفضْتَ جناحَ الذُّلِّ في العزِّ رحمةً
لها، وعزيزٌ أن تذلَّ وتخضعا٣٣
وفي هذا البيت تناصٌ مع قوله تعالى: (واخفض لهما جناح الذل من الرحمة) (الإسراء،٢٤).
وكذلك في قول شاعرنا:
وبوّأْتَهُ دنياك دارَ مقامَة .. بحيث
دنا ظلٌّ وذُلِّلَ مَقْطَفُ٣٤
اقتبس في صدر البيت قوله تعالى: (وقالوا الحمد لله الذي أحلنا دار مقامة) (فاطر،٣٥). وفي عجُز البيت تناص مع قوله تعالى: (وذللت قطوفها تذليلا) (الإنسان،١٤).
وقال في قصيدة له أخرى:
إذا حسب النَّيْلَ الزهيدَ مُنيلُهُ .. فما
لعطاياهُ الحِسابِ حسابُ٣٥
وفي هذا البيت تناص مع قوله تعالى: (جزاء من ربك عطاء حسابا) (النبأ،٣٦)، ومعنى البيت: إذا كان غير الأمير يعد ويحصي ما يعطي فإن الأمير يعطي الكثير ولا يحصيه بحساب.
وفي أحد أبيات ابن زيدون نلاحظ التناص اللفظي مع القرآن حين قال:
نارُ بغي إلى جنة الأمْـ .. ـنِ لظاها،
"فأصبحَتْ كالصريم"٣٦
أخذ ذلك من قوله تعالى: (فطاف عليها طائفٌ من ربك وهم نائمون فأصبحتْ كالصريم) (القلم،٢٠).
وقال:
أأنكُثُ فيكَ المدحَ من بعد قوّةٍ .. ولا
أقتدي إلا بناقضةِ الغَزلِ٣٧
ومعنى أنكث: أي أحل ما أبرمته، وناقضة الغزل: هي ريطة بنت عمر بن كعب بن تيم القرشية، كانت خرقاء تحل ما غزلته، وقد أشارت إليها الآية الكريمة٣٨: (ولا تكونوا كالتي نقضتْ غزلها من بعد قوة إنكاثا) (النحل،٩٢).

---

٣٣ – الديوان، ص ٥٨٥.
٣٤– الديوان، ص ٥٣٨.
٣٥– الديوان، ص ٤٤٢.
٣٦– الديوان، ص ٣٦١.
٣٧– الديوان، ص ٣٥١.
٣٨– انظر الديوان، هامش ص ٣٥١.

وفي قول شاعرنا:

أيجمل أن أبيحَكَ محضّ وُدّي .. وأنت تسومني سوء العذاب٣٩

تناصٌ مع القرآن الكريم، وقد ورد هذا التركيب في ثلاث آيات؛ الأولى قوله تعالى: (وإذ نجيناكم من آل فرعون يسومونكم سوء العذاب..) (البقرة،٤٩)، والثانية قوله تعالى: (وإذ تأذّن ربك ليبعثن عليهم إلى يوم القيامة من يسومهم سوء العذاب...) (الأعراف،١٦٧).

والثالثة قوله تعالى: (وإذ قال موسى لقومه اذكروا نعمة الله عليكم إذ نجاكم من آل فرعون يسومونكم سوء العذاب..) (إبراهيم،٦).

ثم نجده يقتبس من الحديث الشريف فيقول:

أَلَمْ أغتفرْ (موبقَات الذّنُوب)
عَمْداً أتَيْتِ بِهَا أم زَلَل؟

وموبقات الذنوب هي "السبع الموبقات"٤٠ التي أمرنا النبي صلى الله عليه وسلم باجتنابها، أردا من هذا التناص تهويل ذنب محبوبته وتشنيعه.

ويقول ابن زيدون:

أغرُّ متى نَدْرُسْ دواوين مجده
يَرُقْنا غريبٌ مُجمَلٌ أو مصنَّف٤١

و هو هنا يشير إلى كتاب "الغريب المصنّف" لأبي عبيد القاسم بن سلام المتوفى سنة ٢٢٤هـ، وكتاب المجمل في اللغة لأبي الحسن أحمد بن فارس المتوفى سنة ٣٩٠هـ.

كما أننا نراه يوظّف مصطلحات أهل الحديث والفقه في قوله:

مليكٌ يسوس الملكَ منه مُقَلَّدٌ
روى عن أبيه فيه ما سَنَّه الجَدُّ٤٢

وقوله:

هُمام أغرّ وَجَدْنا الفَخارَ
حديثا إلى سَرْوِه٤٣ مُسْنَدَا٤٤

٣٩- الديوان، ص ٢٢٩.

٤٠ - انظر الحديث في مختصر صحيح مسلم، للحافظ زكي الدين عبد العظيم، المنذري، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط٣، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م، ص ١٨، ١٩.

٤١ - الديوان، ص ٥٣١.

٤٢- الديوان، ص ٤٣١.

٤٣ - السَرْو: المروءة والشرف.

٤٤ - الديوان، ص ٢٨٩.

وهذه المصطلحات: السنة، والتقليد، والمسند،مصطلحات معروفة عند أهل الحديث والفقه.

أيضا وتوظيفه لبعض المصطلحات المعروفة عند علماء الأصول في قوله:

ووداي لك نصٌّ لــم يـخــالـفــهُ
القياسُ٤٥

يشير بذلك إلى ما هو معروف بين علماء الأصول من تقديم نَصّ الكتاب والسنة المتواترة على القياس العقلي في الأحكام الفقهية٤٦، وهو يقول إن النص والقياس جميعا يتفقان في وداده ولا يختلفان.

ثم نجد ابن زيدون يطرّز قصائده ببعض الأمثال والحكم المعروفة عند العرب، وهو يُحسن توظيف مثل هذه الأمثال لخدمة نصوصه، كاقتباسه للمقولة الجاهلية الشهيرة "اليوم خمرٌ وغدا أمر" في قصيدة له قالها في السجن، قال:

وإنْ يَكُرُزَاء ما أصَابَ به الدّهْرُ
فَفي يومِنا خَمْرٌ وفي غَدِهِ أمْرُ٤٧

وهذه المقولة تُنسب لامرئ القيس حين ما بلغه مصرع أبيه وكان في مجلس لهو وشراب٤٨.

وفي قصيدة له أخرى اقتبس المثل الشهير "سبق السيف العذل" فقال:

لا يَزَلْ منْ حاسديه مُكثرٌ
أوْ مُقِلٌّ "سَبَقَ السّيفُ العَذلْ"٤٩

وهذا المثل قاله ضَبّة بن أدّ لمّا لامه النّاسُ على قتله قاتل ابنه في الحرم٥٠.

وفي قوله في القصيدة نفسها:

لكَ إنْ أدْلَلتَ عُذرٌ واضحٌ
كلُّ مَنْ ساعَفَهُ الحُسنُ أدل٥١

---

٤٥ – الديوان، ٣٥٥.

٤٦ – انظر: ابن زيدون، شوقي ضيف، دار المعارف، ط ١٢، ص ١٨.

٤٧ – الديوان، ص ١٥٦.

٤٨ – انظر: خاص الخاص، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، قدّم له: حسن الأمين، منشورات دار مكتب الحياة، بيروت، ص ٢٦.

٤٩– الديوان، ص ٤١٧.

٥٠ – انظر: مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد الميداني، تحقيق: د.جان عبد الله توما، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ج٢، ص ١٢١.

٥١– الديوان، ص ٤١٦.

تناصٌ مع المثل: "أدل فأمل"٥٢؛ أي وثق بمحبته فتجنّى وأفرط عليه،وقد استطاع ابن زيدون أن يطوع هذا المثل لخدمة المعنى الذي يريده؛ وهو أن لك عذرك في الدلال على أحبابك، ولاعجب فكل موسوم بالجمال خليق بالدلال.

وفي قول ابن زيدون في القصيدة نفسها كذلك:

فوعى الحكمةَ من قائلهم:
إلزم الصحةَ يلزمْكَ العملْ

اقتبس "الزم الصحة يلزمك العمل"؛ وهو من توقيعات طاهر بن عبد الله بن طاهر بن الحسين، أمير خرسان، المتوفى سنة ٢٨٤ه٥٣.

وفي قصيدة له أخرى يقول:

هو الدهر مهما أحسن الفعل مرةً
فعن خطأ لكنّ إساءته عمْدُ
حذارَكَ أن تغترَّ منه بجانبٍ
ففي كل وادٍ من نوائبه سعدُ٥٤

أراد المثل المعروف " في كل واد بنو سعد"؛ وهو مثل يُضرب لاستواء القوم في الشر والمكروه، قال هذا المثل الأضبط بن قريع السعدي وكان سيد قومه فرأى منهم تنقّصا له وتهاونا به، فرحل عنهم ونزل بآخرين، فرآهم يفعلون بأشرافهم فعل قومه به، فقصد آخرين فرآهم على مثل حالهم فقال مقولته هذه التي أرسلها مثلا٥٥.

وفي إحدى أراجيزه يقول:

أما سمعتَ المثل المضروبا
أرسل حكيما واستشر لبيبا٥٦

وفي عجز بيته هذا تناصٌ مع مثالين مشهورين: الأول: "أرسل حكيما" ولا توصه"٥٧، والمثل الثاني: لا تستشر إلا الناصح اللبيب٥٨.

ويقول ابن زيدون:

---

٥٢ - لسان العرب، مادة «دلل».

٥٣ - انظر: الإعجاز والإيجاز، لأبي منصور الثعالبي، تحقيق: إبراهيم صالح، دار البشائر، دمشق، ط٢، ٢٠٠٤م، ص ٨٨.

٥٤ - الديوان، ٤٢٩.

٥٥ - انظر: جمهرة الأمثال، لأبي هلال العسكري، دار الفكر، بيروت، ٦١/١.

٥٦ - الديوان، ١٨٥.

٥٧ - انظر: الأمثال للهاشمي، دار سعد الدين، دمشق، ط١، ١٤٢٣ه، ص ٣٧. وفي رواية «أرسل حكيما وأوصه» أي أنه محتاج إلى معرفة غرضك وإن كان حكيما.

٥٨ - انظر: نثر الدر في المحاضرات، لأبي سعد الآبي، تحقيق: خالد عبدالغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م، ١٥٣/٤.

فديتُك إنْ تعجَلي بالجَفَا
(فَقَدْ يَهَبُ الرّيثَ بَعْضُ العَجَلْ)

وفي هذا البيت أدخلَ المثلَ الشهير: "رُبَّ عَجَلَة تَهَبُ رَيْثا"، وأول من قال ذلك مالكٌ بن عوف بن أبي عمر بن مُحلِّم الشيباني، وكان سِنان بن عوف بن محلِّم قد رأى غيماً فأراد أن يرحل بامرأته خُماعة بنت عوف بن أبي عمر، فقال له مالك: أين تظعن يا أخي؟ قال: أطلبُ مواقعَ هذه السحابة، قال لا تفعل فإنّه ربما خيَّلَتْ وليس فيها قَطْر، وأنا أخافُ عليك بعضَ مقانب العرب، قال: لكنني لستُ أخافُ ذلك، فمضىَ، وعَرَضَ له مروان القرظ بن زنباع بن حُذيفة العبسي-أحد شجعان الجاهلية- فأعجله عنها وانطلق بها وجعلها بين بناته وأخواته، ولم يكشف لها سترا، فقال مالك بن عوف لسنان: ما فعلتْ أختي؟ قال: نَفَتْني عنها الرماح، فقال مالك: "رُبَّ عَجَلَة تَهَبُ رَيْثا، ورُبَّ فَروقَة يُدْعى لَيْثًا، ورُبَّ غَيْثٍ لم يكن غَيْثا". فأرسله مثلا٥٩.

كما أننا نجده يقتبس المثل الشهير: "مُكرهٌ أخوك لا بطل" في قوله:

وَمَا باخْتيَار تَسَلَّيْتُ عَنْك
ولكنَّني: (مُكرهٌ لا بطـلْ)

وقصّة هذا المثل أن هناك رجلا يدعى بَيْهَس وله خال يدعى أبو حنَش، انطلق بَيْهَس بخاله ذات يوم حتى أقامه على فم غار، ثم دفعه في الغار وقال: ضربا أبا حَنش، فقال بعضهم: إنّ أبا حَنش لَبَطل، فقال أبو حنش: مُكرهٌ أخوك لا بطل، يريد أنه محمولا على ذلك لا أنّ في طبعه شجاعة، فأرسلها مثلا٦٠.

وفي قصيدته التي رثا بها أبا الحزم بن جَهْوَر وهنَّأ ابنه أبا الوليد في حكم قرطبة سنة ٤٣٥هـ، التي أولها:

ألم ترَ أنَّ الشمسَ قد ضمّها القبرُ
وإنْ قد كفانا -فقدَها- القمرُ البدرُ

---

٥٩ - انظر: مجمع الأمثال للميداني، ٤٨/٢. وانظر: المستقصى في الأمثال، للزمخشري، تحقيق وشرح: د.كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤٣٢هـ - ٢٠١١م، ج٢، ص٧٦.

٦٠ - انظر: مجمع الأمثال للميداني، ١/٣٩٠، ٣/ ٤٠١.

قال:

تحامى العدي -لما اعْتَلَقْتُكَ- جانبي وقالَ المُناوي: شَبَّ عن طوقه عمرو٦١

و "شبّ عن طوقه عمرو" مثل يضرب لمن يكبر شأنه عن إتيان الصغير، وقد قاله جذيمة بن الأربش لما رأى ابن أخته عمرو بن عدي وقد ألبسته أمه طوقا كان يلبسه وهو صغير٦٢.

ومن اقتباسات ابن زيدون للأمثال قوله:

إذا نحن زرناها تمرّدَ "ماردٌ" .. وعزَّ -فلم نظفرْ به- "الأبلقُ الفردُ"٦٣

و"تمرّد مارد وعز الأبلق" مثل يضرب للرجل العزيز المنيع الذي لا يُقدر على اقتحامه، و"مارد" حصن بدومة الجندل، و"الأبلق" حصن بتيماء، قالت هذا المثل الملكة الزباء عندا أرادت هذين الحصنين فامتنعا عليها٦٤.

ومن ذلك أيضا قوله:

فتجامدتْ محتالةً .. والمرء يعجز لا الحويلُ٦٥

أخذ مقولة أكثم بن صيفي "المرء يعجز لا المحالة"، ومعنى المثل: إنما يجيء الجهل من الناس فأما العلم والحيل فكثيرة٦٦.

وهكذا نجد أن ابن زيدون مولع باقتباس الحكم والأمثال، وأن لديه مهارة عالية في إدخال هذه الأمثال في نصوصه وتوظيفها بطريقة جميلة.وتوظيف الشاعر لمثل هذه الأمثال القديمة يدل على تمكّنه ومعرفته بتراث أمته، وأنه ليس بمعزل أوفي غربة عن ذلك التراث، كما أنه يدل على تأثر الشاعر بخبرات الأسلاف وآثارهم.

وعند التنقيب عن تناص شعر ابن زيدون مع أشعار أخرى نرى أن

٦١- الديوان، ٥٦٥.

٦٢ - انظر: المستقصى في الأمثال، للزمخشري، ٢/ ١٦٤.

٦٣- الديوان، ص ٤٢٦.

٦٤- انظر جمهرة الامثال، لأبي هلال العسكري، ٣٥٧/١ .

٦٥- الديوان، ص ٣٠١.

٦٦- انظر الأمثال لابن سلام، تحقيق: د. عبد المجيد قطامش، دار المأمون للتراث، ط١، ١٩٨٠م، ص ٢٠٤.

إعجابه ببعض المعاني التي سبقه عليها الشعراء كان جليا، وكان إعجابه بالمتنبي بارزا من خلال كثرة تناص شعره بشعر المتنبي؛ من ذلك قوله:

إن كان عادَكُمُ عيدٌ فربٌ فتى .. بالشوق قد عاده من ذكركمٌ حزنُ

وأفردته الليالي من أحبته .. فبات يُنشدها مما جنى الزمنُ:

"بمَ التعللُ لا أهلٌ ولا وطنٌ .. ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكنُ"٦٧

وهذا البيت الأخير اقتبسه كاملا من مطلع قصيدة للمتنبي٦٨.

و نجده في موضع آخر يقول:

إذا عثرَ الجاني عفا عفوَ حافظٍ .. بنُعمى لها في المذنبين ذنابُ٦٩

والمعنى: أنه حليم ترد أناتُه ورفقه جهلَ الجاهلين، وقد يكون العفو عن المذنبين عقابا لهم، وقد أخذ معنى بيته هذا من قول المتنبي:

وما قتل الأحرار كالعفو عنهمُ .. ومن لك بالحرّ الذي يحفظ اليدا٧٠

كذلك في قول ابن زيدون:

ولم تألُهُ بُقْيَا عليه تَنَظُّرا .. لِفَيْئَتِهِ مَن أكرمتَهُ فتمرَّدا٧١

ضمَّن بيته بقول المتنبي:

إذا انت أكرمتَ الكريم ملكتَهُ .. وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا٧٢

وفي قوله:

رأى أنه أضحى هزبرا مُصمّما .. فلم يَعْدُ أن أمسى ظليماً مشرَّدا٧٣

والمعنى أنه اغتر بنفسه حتى حسب أنه أصبح أسدا فلم يلبث أن فر مشردا كالنعام، وفيه تناص مع قول المتنبي:

فأتيتَ مُعْتزما ولا أسدٌ .. ومضيتَ منهزما ولا وَعِلُ٧٤

---

٦٧ – الديوان، ص ١٩١.

٦٨– انظر: ديوان المتنبي، تحقيق: يوسف الشيخ البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٩م، ص ٢٤٩.

٦٩– الديوان، ص ٤٤٤.

٧٠– ديوان المتنبي، ص٦١.

٧١ – الديوان، ص ٥١٩.

٧٢– ديوان المتنبي، ص ٦١.

٧٣– الديوان، ص ٥٢٠.

٧٤– ديوان المتنبي، ص١٩٥.

أيضا وفي قوله:

وما وَلَعي بالرَّاح إلا توهُّمٌ .. لَظَلْمٍ به كالرّاح، لو يُتَرَشَّف٧٥

تناص مع قول المتنبي:

وما شَرَقي بالماء إلا تذَكُّرٌ .. لماء به أهل الحبيب نُزولُ٧٦

وعندما عزّا ابن زيدون الأمير أبا الوليد بن جهْوَر في أمه قال:

فإنْ أُنِّثَتْ فالنفسُ أنثى نفيسةٌ .. إذا الجسم لا يسمو لتذكيره ذِكرُ٧٧

والمعنى: إذا كانت الفقيدة أنثى فلن تقلل أنوثتها من منزلتها، فالنفس مؤنثة والجسم مذكّر، وقيمة الإنسان بنفسه لا بجسمه، وقد سبقه على هذا المعنى المتنبي فقال:

ولو كان النساءُ كمن فقدنا .. لفضلت النساء على الرجال

وما التأنيث لاسم الشمس عيب .. ولا التذكير فخر للهلال٧٨

وفي قصيدته التي قالها في منافسه -في حب ولّادَة بنت المستكفي- أبي عامر بن عبدوس، قال ابن زيدون:

أرى كل بحرٍ أبا عامرٍ .. يُسَرُّ إذا في خلاءٍ ركَضْ٧٩

ويريد بالبحر: الفرَس، والمعنى: كل جواد يجري في الخلاء يشعر بنشوة وارتياح لأنه لا يجد مَن ينافسه، وفي هذا المعنى تناص مع قول المتنبي:

وإذا ما خلا الجبانُ بأرضٍ .. طلب الطعنُ وحده والنزالا٨٠

ويقول ابن زيدون في سينيته الباذخة التي بعثها وهو في السجن إلى صديقه أبي حفص بن برد الأصغر:

وكذا الدهرُ إذا ما .. عَزَّ ناسٌ ذَلَّ ناسُ٨١

والمعنى: أن من شيمة الدهر أن يرفع أقواما ليذل آخرين، وقد نظر

٧٥- الديوان، ص ٥٢٩.

٧٦- ديوان المتنبي، ص ١٦٢.

٧٧- الديوان، ص ٥٧٧.

٧٨- ديوان المتنبي، ص ١٥٠.

٧٩- الديوان، ص ٦٠٨.

٨٠- ديوان المتنبي، ص ١٦٩.

٨١ - الديوان، ص ٣٥٥.

في هذا إلى قول البحتري:

متى أرَتْ الدنيا نباهة خاملٍ .. فلا تنتظر إلا خمول نبيه[82]

ثم نجده يقتبس من العباس بن الأحنف فيقول:

أيهما المؤذني بظلم الليالي .. ليس يومي بواحدٍ من ظلوم[83]

والمعنى: أن الكارثة ليست عندي بفريدة، فلدي من أمثالها الكثير، وقد أخذ عجز البيت من قول العباس:

ليس يومي بواحد من ظلوم .. وابتلائي من حادث وقديم[84]

ويقول ابن زيدون:

ومتى تبدأ الصنيعةَ يُولِعَ .. كَ تَمامُ الخِصالِ بالتَّتميم[85]

أي متى بدأتَ الإحسانَ فإن مروءتك توجب عليك أن تتمَّ ما بدأتَ به، وفي قوله هذا تناص مع قول أبي تمام:

إنَّ ابتداءَ العرفِ مجدٌ باسقٌ .. والمجدُ كل المجد في استتمامه[86]

وفي قصيدة أخرى يقول ابن زيدون:

ومحاسنٌ تَنْدى رقائق ذِكْرها .. فتكادُ تُوهِمُكَ المديحَ نَسيبًا[87]

أي أن لهم محاسن عظيمة يطيب ذكرها فإن أخذنا نعدّدها توهم السامع أننا نرتل آيات النَّسيب، وقد أخذ هذا المعنى من قول أبي تمام:

طاب فيك المديحُ والتذَّ حتى .. فاقَ وصفَ الديار والتشبيبا[88]

والنسيب والتشبيب هما الغَزَل.

وفي قوله:

فلا يُنْعَ منهم هالكٌ فهو خالدٌ ..

٨٢- ديوان البحتري، دار صادر، بيروت، ١/ ٢٦٧.

٨٣- الديوان، ص ٣٥٩.

٨٤- انظر ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق: عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م، ص ٢٤٩.

٨٥- الديوان، ص ٣٦٣.

٨٦- شرح ديوان أبي تمام، للخطيب التبريزي، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٧م، ٢/١٣٦.

٨٧- الديوان، ص ٤٠٥.

٨٨- شرح ديوان أبي تمام، ١/ ٩٤.

بآثاره، إن الثناء هو الخلدُ

"أقلوا عليهم لا أبا لأبيكمُ .. من اللوم أو سدّوا المكان الذي سدّوا"٨٩

اقتبس البيت الثاني كاملا بلا تغيير من الحطيئة٩٠.

و في قول ابن زيدون:

جيشٌ إذا ما الأفق سافر طيرُهُ .. معه ففي ذمم الصوارم زادُ٩١

أراد أن الطير اعتادت أن ترحل فوق جيشه لأنها ضامنة أن تجد زادا لها من جثث أعدائه، وفي قوله هذا تناص مع قول النابغة الذبياني:

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم .. عائب طير تهتدي بعصائب٩٢

كما أن في قول ابن زيدون:

أقضّي نهاري بالأماني الكواذب .. وآوي إلى ليلٍ بطيء الكواكبِ٩٣

تناص مع مطلع قصيدة النابغة السابقة:

كِليني لهم يا أميمَة ناصبُ .. وليل أُقاسيه بطيء الكواكبِ٩٤

ثم نجده يقتبس قول الشاعر الأندلسي ابن هانئ:

ففي ناظري عن سواكم عمى .. وفي أذني عن سواكم صَمَمٌ٩٥

فيُغيّر ابنُ زيدون في حشوه كلمتين فقط ويقول على نفس الوزن والقافية:

ففي ناظري عن رشاد عمى .. وفي أذني عن ملام صَمَمٌ٩٦

وفي رأيي أنّ ابن زيدون أحق من ابن هانئ بهذا المعنى لأنه كساه لفظا أجود من لفظه كما قيل.

وفي ديوان ابن زيدون ظاهرة نستطيع الاستدلال بها على أن الشاعرأحيانا قد لا يتعمد التناص، فيأتي به من غير قصد،

٨٩- الديوان، ص ٤٣٠.

٩٠- انظر البيت في ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق: د. حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٧م، ص ٦٦.

٩١- الديوان، ص ٥١١.

٩٢- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ص ٤٢.

٩٣- الديوان، ١٥٦.

٩٤- ديوان النابغة الذبياني، ص ٤٠.

٩٥- ديوان ابن هانئ الأندلسي، شرح أنطوان نعيم، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص ٣١٦.

٩٦- الديوان، ص ٤٦٩.

وهيتكرار المعنى أو التركيب في أكثر من قصيدة، وهذا النوع أنا لا أسميه تناصا وإن كان بعضهم يطلق عليه ذلك؛ إذ لا يُلمس منه كثير فائدة، ومَرَدّ ذلك إلى الحقل اللغوي الخاص بالشاعر، وطريقته الخاصة في تركيب الجمل واختيار المعاني، وربما ساعد اتفاق الوزن أو القافية على استدعاء الشاعر لبعض تراكيبه القديمة دون أن يشعر. ومن أمثلة هذا النوع قول ابن زيدون:

أنا راض بالذي يَرضى به .. ليَ، مَن
لو قالَ: مُتّ، ما قلتُ: لا٩٧

وهـذا البيت كرره مرتين في قصيدتين مختلفتين، فقال:

لو كان قولك: مُتّ ما كان ردي: لا ..
يا جائر الحكم أفديه بمن عدلا٩٨

وقال:

هذي الحقيقة، لا قولي: مُخادعةٌ
.. لو كان قولك: مُتّ، ما كان ردي: لا٩٩

ومثل هذه الظاهرة قوله:

يُحيلُ عُذُوبَةَ ذَاكَ اللَّمَى
ويَشْفي مِنَ (السُّقْمِ تلكَ المُقَلْ)١٠٠

حيث كرر بعض بيته هذا في قصيدة له أخرى فقال:

سببُ السقم الذي برَّح بي
صِحةٌ (كالسُقم في تلك المُقل)١٠١

وأمثلة ذلك كثيرة في ديوانه.

٩٧- الديوان، ص ١٩٨.
٩٨- الديوان، ص ٢٢٨.
٩٩- الديوان، ص ٢٦٠
١٠٠- الديوان، ص ٢٤٩.
١٠١ - الديوان، ص ٤١٥.

التناص في شعر الشابي

(1)



بقلم: د. ابتسام الوسلاتي

"الصرخة ليست صرختك، لست أنت من تحدث بل أسلاف لا يحصى عددهم يتحدثون مع فمك. لست أنت من يرغب وإنّما أجيال لا تحصى من المتحدرين يتوقون مع قلبك.. لست حرًّا. أيد لا تحصى وخفيّة تمسك بيديك وترشدهما. حين تنهض غاضبا يرغي بجدّ عظيم في فمك، وحين تمارس الجنس، أحد أسلافك من سكان الكهوف يدمدم من الشبق، وحين تنام تنفتح المدافن في ذاكرتك إلى أن تطفح جمجمتك بالأشباح".

تيكوس كازانتزاكيس "الحديقة الصخرية"

مدخل

إنّ الاهتمام بالروافد الشرقية والغربية المبثوثة في قصائد الشابي يندرج في إطار عام يتعلق بالتناص الذي يشكل حوارا بين النصوص. وقد أولته المناهج الحديثة أهمية كبرى وكرست فكرة تقضي بأنّ كلّ نصّ إنّما يقوم على ركام من النصوص التي سبقت أو المعاصرة له. يقول رولان بارت Roland Barthes (1915-1980) في هذا الصدد: "إنّ كلّ نصّ، نصّ جامع تقوم في أحنائه نصوص أخرى في مستويات متغيّرة، وبأشكال قد نتعرّفها إن قليلا أو كثيرا: هي نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة"(1).

يكتسي مفهوم التناص طابعا إجرائيا في مسار تشكّل نظرية النّصّ الحديثة، حيث حمّل إبّان اشتغاله في

حقل التّحليل السينمائيّ تصوّرا جعل من النّصّ ملتقى لنصوص متنوّعة، فهو إعادة تشكيل للغة موجودة سلفا تُجمع دوما في ما يسمّى بـ "النّصّ الجامع". ويعود الفضل في تحديد هذا المفهوم إلى الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristeva (1941) التي اعتبرت أنّ كلّ نصّ يمثل فسيفساء من الاستشهادات، إذ أنّ النّصّ ليس إبداع شخص واحد يملك مقدرة خارقة بل هو منطقة تلتقي فيها شبكات دالّة ومختلفة، ممّا يحصر مجال عمل المؤلّف في مدى قدرته على هدم السّابق وإعادة البناء على الأنقاض، وبهذا المعنى يتخذ البناء تشكيلا فسيفسائيّا إذ يعمد الكاتب إلى نقل شواهد من نصوص قديمة وحديثة ومن لغات مختلفة، بل ويجري ما يستقيه من "الكلام الاجتماعيّ"[2] ويدخله في نسيج نصّه ليكتسب دلالة جديدة بحسب السّياق الذي انتقل إليه، وهو ما يعني أنّ النّصّ غير منفصل عن تاريخ اللّغة وذاكرتها، وقد أكد بارت هذه الفكرة بقوله: "ومن النّاحية الابيستيمولوجيّة، فإنّ مفهوم النّصّ الجامع هو ما يجعل نظريّة النّصّ ذات حجم اجتماعيّ إذ أنّ الكلام كلّه قديمه ومعاصره مصبّه النّصّ، لا على وجه التّسلسل البيّن، أو التّقليد المقصود، بل على وجه البعثرة، وهي صورة تكفل للنّص أن ينزّل لا منزلة إعادة الانتاج بل منزلة الانتاجيّة"[3].

ننتهي بذلك إلى أنّ هذا المفهوم الذي جاءت به جوليا كريستيفا وتبنّاه رولان بارت يحيل النّصّ إلى معنى النّسيج المتداخل الذي يضمن اشتغاله ضمن مستويات عديدة، وهو مفهوم حاول تجاوز النّظريّات النّقديّة التّقليديّة





قبل عشرين سنهْ،
قبل أنْ تبدأ روحي بتمارين العتابْ،
قبل أنْ يُلقيَ فيها الله «ماتيلدا» العذابْ،
قبل أن أشربَ عينيك سماء أو سرابْ،
نبضتْ في قاع قلبي «لؤلؤه»
مثل طفل ..
مثل تنهيد نبيّ،
وتخيلتُ بأنَّ اللؤلؤه ..
أصبحتْ خبزاً، وإنساناً، وماء
أصبحتْ أحزانَ كلِّ الفقراء
والأغاني ..
والدوالي ..
والعصافير التي تنسى بسرعهْ ..
ونبوّاتِ جميع الأنبياء.
والتقينا ...
وابتدأنا رحلةَ اللا انتهاء
بعد عشرين سنهْ،
وتسللتِ إلى قلبي كطير غجريّ
ونما فوق ثيابي الثلج والنخل الجنوبي الأبي
وذكرتُ اللؤلؤه ..
ومسحتُ النخل والثلج ..
فكنتِ «اللؤلؤه» ... !!

أمين الريحانى والشعر المنثور

بقلم الأستاذ سامى الكيالى

بمناسبة انقضاء عشرين عاماً على وفاة الشاعر الفيلسوف أمين الريحانى ننشر هذه المقالة التى يعرض فيها الأستاذ الكيالى آراء الريحانى فى الشعر المنثور .

— ١ —

أمين الريحانى أول من كتب الشعر المنثور . وكان للشعر من قلمه نصيب وافر ، فجال فى واحاته المخضوضرة جولات موفقة . وكانت نظرته إليه من زاويتين : من الزاوية القومية والزاوية الإنسانية ، فكتب الشعر المنثور أو الشعر الحر الذى تثور الآن ثائرة الشعراء القدامى على طائفة من شعراء الشباب الذين أعلنوا الثورة على قوالب الشعر القديمة . وأفصحوا عن آرائهم بالانطلاق والتحرر من الوزن والقافية . وحاول بعضهم هذا اللون من الشعر فوفّق فيه بعض التوفيق وأخفق أكثرُهم ، فكان شعرهم لوناً من الميوعة التى تثير فى نفس متذوق الشعر الصحيح القرف والغثيان !

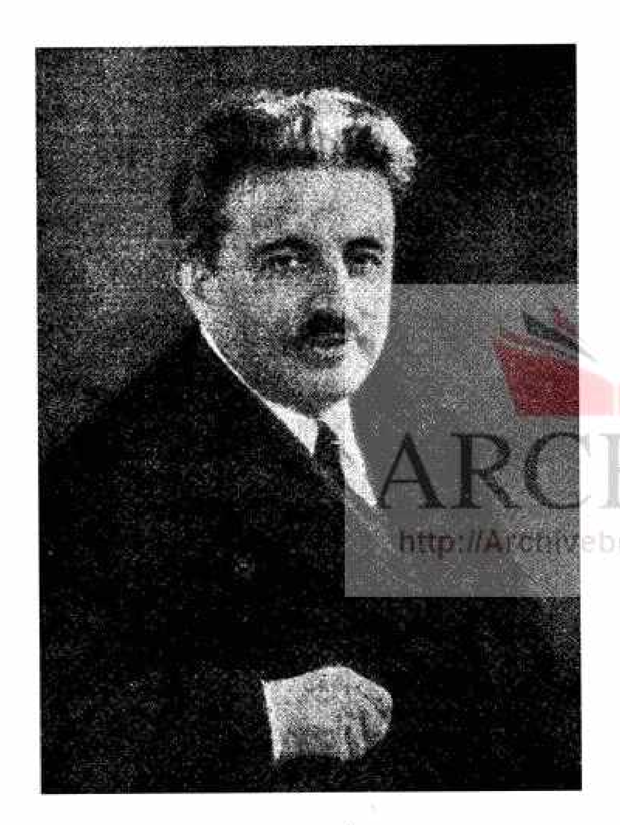
ولا بأس قبل أن نعرض إلى آراء الريحانى فى الشعر أن نُلمع إلى آراء بعض الشعراء الذين ثاروا على الوزن والقافية ، وهم كثُر ، منهم عبد الوهاب البيّاتى الذى لا يكتفى بتجربته الانطلاقية بل يلصق بالشعراء الكلاسيكيين أبشع وصمة فيقول :

« .. فى أرضنا الطيبة ، وفى شرقنا العربى ، وفى القرن العشرين أيضاً ، لا يزال مئات ومئات من « صيادى الذباب » ينظمون ويهرفون ، فن لنا بإحراقهم وإحراق أشعارهم وذبابهم ! .

والقافية والوزن عند البياتى « عش ذُباب » ... فهو يريد أن نقضى عليهما ، قدر الإمكان ، لأنهما لم يعودا موتيين لتجاربنا الجديدة ولأزمة ضميرنا وحريتنا !

ولا يقف عند إبدائه هذا الرأى القطير بل يقول :

« إن عمود الشعر عاجز ، ناقص ، كسيح ينبغى أن يعاد



أمين الريحانى

فيه النظر ، وأغلب شعرنا القديم غنائى ، سطحى ، ساذج ، لم يساهم فى معركة الحياة والمصير ، ظل يدور ويدور حول الإطار دون أن يلامس الجوهر ، وإن الاكتشافات والأصقاع الباهرة المجهولة ، العميقة ، المضيئة التى ارتادها الفنان اليونانى والصينى القديم انطفأ على أبواب مستحيلها أغلب أجدادنا .

... وكل الجناية فى هذا تقع أولا وأخيراً على رقبة عمود الشعر » (١)

(١) مجلة « الآداب » البيروتية ج ٨ آب (أغسطس) سنة ١٩٥٣

أصحيح أن قوالب الوزن والقافية، تحول دون استجابة الشعر العربي لحاجات الحياة المعاصرة ؟

أصحيح أن ما تركه شوقي وحافظ والمطران والزهاوي والرصافي والكاظمي وفؤاد الخطيب والشبيبي والملاّط والأخطل الصغير والعقاد وعزيز أباظه وشفيق جبري وخير الدين الزركلي وبدوي الجبل والشاعر القروي وإيليا أبو ماضي وإلياس فرحات وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وعمر أبو ريشة وحسن كامل الصيرفي ومحمود حسن إسماعيل وكثيرون من شعرائنا الذين يتمسكون بعمود الشعر – أصحيح أن ماتركه هؤلاء الفحول الذين عبّروا عن الكثير من المنازع القومية الإنسانية، وكانوا لسان الأمة في طور بعثها يجب إحراقه ؟ .. أصحيح أنهم كانوا « يصطادون الذباب » .. ولا ينثرون اللآلئ والدرر ؟

وماذا يبقى من أدبنا إذا أحرقنا هذا الشعر، وألحقنا به ما تقدم من شعر امرئ القيس أو شعر المتنبي أو شعر المعري متخطّين عبر العصور حتى عصر البارودي ؟

إنه، وأيم الحق، رأي خطير ...

نعم. ماذا يبقى من أدبنا إذا حرقنا شعر هؤلاء الفحول الذين كانوا وما زال الأحياء منهم، رمز حيوية الأمة العربية، ولسان عزّتها وكرامتها ؟

لقد هزأ شاعر الشام شفيق جبري بهذا المذهب الهدّام الذي اعتنقه بعض الشعراء فقال :

هب في الشعر مذهب فإذا طا
ل عليه آذى السماع هبابه
من أبو الطيب الذي جرع الرو
م ذعافاً بيانه ولهابه
من أبو تمام وإن جدد الشعـ
ـر فأضحت قشيبة أثوابه
أم من البحتري والشعر منه
عسل طاب في المذاق مذابه
خفت العندليب والسجع في الرو
ض، ودوى من الغراب نعابه
هوس ثم ينجلي وبيان العـ
ـرب أبقى على الليالي غلابه

إنه هوس وينجلي ؛ ولو رجع البياتي إلى ضميره الشعري، وفكّر قليلاً، لخجل مما كتبه، ولن يبرِّد خجله إلا إذا أعطانا لوناً جديداً من الشعر ينسينا بحق كل شعرائنا القدامى، ويجعلنا نحرق كل ما تركوه من دواوين !

ولكن هيهات !

أعود فأتساءل : أصحيح أن قوالب الوزن والقافية تحول دون استجابة الشعر العربي لحاجات الحياة المعاصرة.

أبداً .. ولنستمع إلى آراء فحول الشعراء الذين ينكرون هذا اللون من الشعر.

يقول « بدوي الجبل » وهو أحد الذين عانوْا التجربة الشعرية بعمق، وشاركوا في إبداعه على أحسن ما تكون المشاركة وأروعها :

« إن الشعر العربي في قوالب الوزن من القافية، يتسع لكل ما يتفق مع رسالته من حاجات الحياة المعاصرة. والعربية واسعة خصبة. فالفقر ليس فيها، والوزن والقافية نغم وجمال وعذوبة، لا قيود ولا حدود.

أما الشعراء ونقاد الشعر الذين يرون تحرير الشعر العربي من قوالب الوزن والقافية، ففي وسعهم أن يفعلوا ذلك، وسنقرأ حينئذ فناً رفيعاً وسيماً، قد يكون حكمة، وقد يكون فلسفة، وقد يكون كل شيء ولكنه – وهذا غير مهم – لن يكون شعراً عربياً على كل حال »(١).

ويقول : « الشعر العربي، كما أفهمه، هو الديباجة العربية الصحيحة التي تتسع لكل خيال ومعنى، بأجمل زينة وأروع حلة، هذا هو الشعر الرفيع كما أراه، ولذلك فأنا لست من أنصار الشعر الجديد المتحرر من الوزن والقافية، ولا أرى أنه ينسجم مع طابع الشعر العربي، إذ لكل أدب طابعه، هذه موجة تنتهي حتماً.

خذوا مثلا شعر الموشحات الأندلسية، فعلى الرغم من أنه احتفظ بالديباجة والأسلوب العربيين، ومع ذلك لم تستطع هذه الموشحات أن تفرض نفسها على الشعر العربي، وعاد الشعر إلى أصله الأصيل » ..

ويعترّف نزار قبّاني بفشل تجربة الشعر الحر فيقول :

« كنت من أول القائلين بوجوب التحرر من القافية .. هذه « العبودية الملحنة » التي تقول للبيت العربي : قف .. فيقف وتقطع خيوط الخيال العربي في روعة قفزته، فيقع منقطع الأنفاس.

---

(١) الآداب : آب سنة ١٩٥٣.

« أما الآن فقد جئت أعترف بفشلى ، لأننى أيقنت أن التحرر من القافية العربية مغامرة .. مغامرة قد تودى بطابع القصيدة العربية وتقضى على إرنانها »

« سر استعصاء القافية علينا ... ودلالها .. أنها مرتبطة بسر النغم .. ولما كان النغم هو سر القصيدة ، فلك أن تتصور أية مغامرة مجنونة يقدم عليها من يحاول فك وتر العود عن العود .. لن يبقى من القصيدة العربية حينئذ سوى وعاء من الخشب الأجوف .. كل نافخ فيه يستطيع أن يحدث صوتاً » (١)

وهكذا ، فقد أخذ الذين حاولوا هذه التجربة يعودون من منتصف الطريق .

ومن الإنصاف أن نقول إن غير واحد من الأدباء والشعراء الذين تحمّسوا للانطلاق ولا سيما الذين عانوا التجربتين : تجربة الشعر المقفّى وتجربة الشعر الحر ، لا يريدونه فوضى لا ضوابط له ، بل أخذوا يحددون طريقة معالجة هذه التجربة .

يقول الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتى فى كتابه « شعر اليوم » :

« .. وليست هذه الحرية مطلقة مسيبة تجرى على هوى الشاعر وميوله الجامحة ، بل هى مقيدة بنظام موسيقى تألفه الأذن ، ولا يضيق به النفس . نظام يرعى وضع الكلمة والجملة فى موضعها اللائق ، نظام يقوم على عناصر الجمال ، من تناسب فى وحدات القصيدة ، وتكرار مؤكد للمعنى أو مقو للترابط ، أو مولد للترنيم ، ومن إيقاعات مسايرة للانفعالات ، تشتد بشدتها ، وتخفت بخفوتها ، وتهدأ بهدوئها . نظام يلحظ فيه التركيز والاقتصاد فى الاستطراد ، نظام تتحرك فيه الصور ولا تجمد ، صور هى قطع من المعنى لا صور للزينة . نظام يدرك الأسرار الفنية فى معرفة تماثل أصوات الحروف ، أو فى مماثلة الإيقاع للفكرة ، أو فى معرفة التأكيد الصوتى وغير ذلك من عناصر الجمال » (٢)

ولعمرى هذه التزامات من صميم الشعر الحى ، لو التزم بها الذين ينظمون الشعر الحُر أو الشعر المنثور ، لزال كلّ خلاف بينهم وبين الشعراء الكلاسيكيين ، أريد أصحاب المواهب الأصيلة لا النظامية — وصمة الشعر العربى — الذين عاشوا حياتهم يجترّون شعر عصر الانحطاط فى إسفافه وجموده !

(١) « الآداب » العدد ٨ آب (أغسطس) سنة ١٩٥٣

(٢) كتاب « شعر اليوم » ص ١٤ — ١٥

— ٢ —

إن الحديث عن هذا الصراع العنيف القائم بين أصحاب المدرستين : أريد أولئك الذين يحاولون أن يحطّموا إطار الشعر القديم — إنه حديث طويل .. وما يزال الصراع قويّاً ..

قدمت هذه التوطئة فى حديثى عن آراء الريحانى فى الشعر لأقول : إنه كان بين أدباء العربية أول من عالج الشعر الحر ، ومع أنه ليس من الشعراء ، فلم يستطع حين دغدغته ربةُ الشعر إلا أن يستجيب لدغدغتها فكتب الشعر المرْسل .. رسم فيه اهتزازات نفسه واختلاجات فكره فى قضايا مختلفة منها قومى ، ومنها عاطفى ، وأكثرُها وجدانى وثورى .

كتب سنة ١٩١٠ يحدّد صفات هذا الشعر الذى أطلق عليه صفةً « الشعر المنثور » بقوله :

« يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالإفرنسية **Vers Libres** وبالإنكليزية **Free Verse** — أى الشعر الحر الطليق — وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعرى عند الإفرنج . وبالأخص عند الإنكليز والأمريكيين . فشكسبير أطلق الشعر الإنكليزى من قيود القافية . وولت وتمن **Walt Witman** الأمريكى أطلقه من قيـــود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية . على أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجىء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة .

وولت وتمن هو مبتكر هذه الطريقة وزعيمها ، وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أمريكا وأوروبا العصريين .

وفى الولايات المتحدة اليوم جمعيات « وتمنية » بين أعضائها فريق من الأدباء المغالين بمحاسن شعره ، المتخلقين بأخلاقه الديموقراطية ، المتشيعين لفلسفته الأمريكية ، إذ أن مزايا شعره لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط ، بل بما فيه من الفلسفة والخيال مما هو أغرب وأجد » (١)

ويُطلْق ميخائيل نعيمة على هذا اللون من الشعر صفةً أخرى فيقول :

« ولقد فتشت على كلمة عربية تصلح لوصف ذلك البيان المخير ما بين الشعر والنثر ، فلم أجد أفضل وأوفى بالغرض من كلمة «المنسرح» ، ولا أعنى أنه يمت بصلة إلى البحر المعروف بذلك الاسم من بحور الشعر العربية ، ولكن فى الكلمة ما يعنى الانطلاق ، وما يعنى الحركة

(١) هتاف الأودية ص ٩

تجرى إلى هدفها بسهولة وبغير قيد . وتلك هى أبرز صفات هذا النوع من الشعر ، فهو لا يتقيد بوزن أو بقافية ، بل يجرى على السجية جرياً ليس يخلو من الإيقاع الموسيقى والرنة الشعرية » (١)

٣

فالريحانى مبتدع هذه الطريقة الجديدة التى أخذها عن الشاعر الأمريكى ولت وتمن ، وضع حدّاً لتعريف هذا الشعر بأن له أوزاناً خاصة ومميزات معينة . فكأنه يريد أن يقول : إنه ليس كل كلام نثرى فيه شىء من العاطفة وصدق التعبير وحسْن الأداء وَجرْس الكلمات ، شعراً منثوراً ، كما قد يظن بعض الناس . ومع ذلك فإنا نجد أحد مؤرخى الأدب فى لبنان وهو الأب لويس شيخو يخلط بين هذا الشعر المنثور ، وبين ما يمكن أن نسمّيه « نثراً شعريّاً .. جميلا »(٢) فيعرّف الاثنين تعريفاً واحداً يقصد به الشعر المنثور الذى ابتكره أمين الريحانى ونحا فيه نحو الإفرنج .

وقد فطِن لهذا الخلط الأستاذ أنيس المقدسى فى كتابه « الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث » فقال عند حديثه عن التجديد فى الأساليب الشعرية :

« وهنا لا بد لنا من التمييز بين النثر الشعرى والشعر المنثور . فالأول : أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة فى العاطفة ، وبعد فى الخيال ، وإيقاع فى التركيب ، وتوفر على المجاز وقد عرف بذلك كثيرون فى مقدمتهم: جبران ، حتى صاروا يقولون : « الطريقة **الجبرانية** » (٣) .

ثم يعرّف الشعر المنثور بقوله :

« والشعر المنثور غير هذا النثر الخيالى ، وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجى ، وممن فتحوا هذا الباب : أمين الريحانى » (٤) .

وفى مقدمة كتبها الريحانى لكتاب « عرش الحب والجمال » يوضح رأيه فى الشعر عامة يقول :

الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة ويدفعها الشعور فتجىء الموجة كبيرة أو صغيرة ، هائجة أو هادئة ، محرقة أو باردة أو فاترة بحسب ما فى الدوافع من قوة الحس والبيان .

ولكل موجة من الأمواج قالب من اللفظ شعراً أكان أم نثراً ، يصوغه الشاعر فى حال التقيد أو الاطلاق فيجىء مبتكراً أو مبتذلا ، جميلا أو سمجاً ، بحسب ما عنده من ذوق وصناعة .

فإذا جاء القالب كبيراً ، سمعت الموجة تقلقل فيه فيذوب ما فيها من معنى وجمال .

وإذا ما جاء صغيراً يفقدها الضغط جمالها ومعناها .

إذن لكل موجة قالب لا تهنأ فى سواه ، أو بالحرى لكل فكرة صبغة لا تسلم ، ولا تصلح ، ولا يكون جميلا إلا فيها ، كذلك قل فى كل عاطفة وكل خيال .

فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تقيدها ، تتقيد معها الأفكار والعواطف فتجىء غالباً وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام .

وبهذه بلينا فى تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون فى هذه الأيام .

إن الروح فى أكثر الدواوين عقيمة ، والصيغ قديمة سقيمة ، والاستعارات مبتذلة ، وليس هناك ما يخلو من العيب غير الوزن والقافية :

متفاعلين متفاعلن متفاعلن

وهو هنا يعزز رأيه فى الشعر المرسل الحر وينتصر له انتصاراً مطلقاً . ولا نستغرب هذا منه ، فهو لم يحاول النظم من جهة ، وكان أول من كتب الشعر المنثور قبل خمسين سنة من جهة أخرى .

* * *

بعد محاولة الريحانى ؛ احتذى طريقته شعراء شباب ، ثاروا على القوافى والأوزان ، وانطلقوا يكتبون الشعر المرسل ، منهم : البياتى كما أشرت ، وصلاح الدين عبد الصبور وبدر شاكر السيّاب ، والفيتورى ، وبلند الحيدرى ، وكاظم جواد ، وشوقى بغدادى ، وكامل أمين ، ومحيى الدين فارس ، وكاظم السماوى ، وغيرهم وغيرهم ، ولن ننسى أن نذكر الشاعرة نازك الملائكة التى أكّدت لى ، ونحن فى مؤتمر أدباء العرب فى الكويت ، أن صياغة قطعة أدبية من الشعر المرسل

---

(١) ميخائيل نعيمة ، الآداب عدد ٤ سنة ١ ص ٩
(٢) تاريخ الآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين للأب لويس شيخو
(٣) الاتجاهات الأدبية جـ ٢ ص ١٩٧
(٤) المصدر نفسه ص ١٩٨

(١) « أدب وفن » ص ٤٥

أصعبُ عليها من صياغتها بالشعر الموزون والمقفّى، وأنها، في هذا الانطلاق، تعبّر عن الكثير من خوالج ذاتها مما لا تستطيع أن تعبّر عنه بالشعر الموزون ! مع العلم أن لها قصائد رائعة من الشعر المرسل لا ينقصها إلا الجرْس الموسيقى الذى يهزّنا حين نقرأ قصيدة من شعرها الموزون .

° ° °

وبعد ، فأشعر أنى أطلت الحديث عن هذا اللون من الشعر .. وكان لا مناص من ذلك إذ لا نستطيع ونحن نتحدث عن « الشعر المنثور » ، إلا الإلماع إلى الشعراء الذين حاولوا هذا اللون من الشعر ، فكتبوا الكثير من تأملاتهم وهواجسهم حتى غدا لدينا دواوين لا يمكن إهمال ما تضمنته من شعر ، هو تجربة جديدة تضاف إلى ما عرفته العربية من ألوان مختلفة ، أى أننا مع زهرات جديدة فى واحة الشعر العربى .

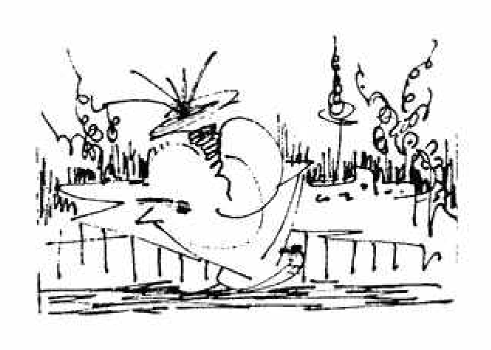
وقد يتساءل الكثيرون أيُكتَب لها أن تعيش طويلا .. وأن تنشر عبقها أم أن ذبولها محتّم ؟

جواب ذلك فى ضمير الموهوبين من روّاد الشعر المرسل ؟

وأين هم ؟

أجاب عميد الأدب فى الشام ، الأستاذ جبرى على هذا السؤال بقوله :

هوسٌ ثم ينجلى ؛ وبيان العرْ
بِ أبقى على الليالى غلابه



أن تقرأ الرواية في سياق نقدي حرّ

عبد الله إبراهيم

1. توطئة

تحتل قراءة النصوص الأدبية اليوم منزلة كبيرة في المناهج النقدية الحديثة، وقد تولّدت عنها مناهج خاصة تعنى بآليات القراءة، وطرائق التلقي. ومعلوم بأن نظريات القراءة مرّت بمراحل ثلاث أساسية، تمثلت الأولى بتركيز القراءة على السياقات التاريخية والثقافية للنصوص وللمؤلفين، وهو ما أظهر إلى الوجود المناهج الخارجية التي انصبّ اهتمامها على صلة النص بالمرجعيات الحاضنة له، ومن هذه المناهج: الاجتماعي، والتاريخي، والنفسي. وبعد أن استنفدت هذه المرحلة رهاناتها، انتقلت القراءة إلى النصوص الأدبية، فعزلتها عن تلك المرجعيات، وانخرطت في تحليل السمات الجمالية والأدبية لها، وجرى استبعاد كل ماله صله بالسياق والمؤلف، ومثل هذه المرحلة المناهج الداخلية، ومنها: الشكلانية الروسية، ومدرسة براغ، والنقد الجديد، والبنيوية، وكان الهدف هو إنتاج علم أدبي من خضم الرسالة الأدبية التي يمثلها النص الأدبي. ثم ظهرت مرحلة ثالثة جرى التركيز فيها على كيفية تلقّي النص، لأن المتلقي هو الذي يعيد إنتاج النص، مستفيدا من تجربته القرائية، ومن قيمة النص، وسياقه التاريخي، وهذه المرحلة أظهرت مناهج أخرى، منها: نظريات التلقي، والاستقبال.

وعلى الرغم من هذا التصنيف الأولي الذي عرفه النقد، فلا نعدم تداخل بعض أنماط القراءات، واستفادة بعضها من بعض، لكننا نركز على الاتجاهات الأساسية فيها، ويعود ذلك إلى أن النقاد على نوعين،، نوع منكفئ على المنهجية النقدية التي يؤمن بها، فلا يرى لسواها قيمة، ويدافع عنها دفاعا أيدلوجيا، يصل حد التطرف والغلواء، ويسفّه المناهج الأخرى التي لا يرى فيها إلا القصور والخلل، ونوع يريد التركيز على قيمة الممارسة النقدية وصلتها بالنص الأدبي، ولهذا يتخطّى التصنيفات المدرسية الضيقة، ويفيد من الكشوفات المنهجية، وهذا النوع عابر للمنهجيات المدرسية، ويمثل جزءا من رهانات النقد بوصفه ممارسة ثقافية تشكل مزيجا مما يحمله النص، ويدخره المتلقي.

ليس من المتاح ضبط الصلة التي ينبغي أن تربط القارئ بالنص، لأن العناصر المكونة للعمليـة الأدبية، وهي المؤلف وبيئته، والنص وخصائصه، والملتقي وسياقه الثقافي، هي في حالة حراك دائـم، ومتفاعل، ومن المستحيل وقف الحراك، وتقديم توصيف نهائي للعلاقة، وقد جُرّد عن الزمان والمكان، لأن تلك العلاقة تتميز بطبيعتها المتحولة، وصيرورتها الدائبة، والأصعب من كل ذلك هو الحكم النهائي على أي من القراءات هي الصائبة، فالأولى تضفي على السياق قيمة بما يجعل الأدب علامة دالة علـى أهمية الحاضنة الاجتماعية له، فقيمته في كونه يحيل على الخلفية التاريخية الخاصـة بعصـره وبمؤلفـه، والقراءة الثانية تنصرف إلى جمالياته الداخلية، وكشف مظاهره الأدبية، من ناحية الأسلوب، والبنـاء، والدلالة الأدبية، والقراءة الثالثة تحاول التوفيق بين مضمرات النص، ومزاياه الكامنة فيه، واستعدادات المتلقي التي هي خلاصة ثقافته وسياق عصره، مع التركيز على كيفية التفاعل بين الاثنين.

تشكل نظريات النقد في العصر الحديث تراثا كبيرا من التحليلات، والكشوفات، والفرضيات، والتوصيفات، والنتائج، ولعلها تمثل ثمرة من ثمار الجهد الفكري العظيم الذي انتهى إليه نقاد ومفكرون انخرطوا في صلب العملية النقدية، وأقاموا هذا الصرح الذي يمثل إحدى أهم انجازات العقل البشري في مضمار العلوم الإنسانية، ولا غنى لأحد عنه، فقد تمكن النقد من فتح المسالك المجهولة للدخول إلى عالم التخيل الأدبي، وهو عالم موازٍ للعالم الحقيقي، ولا يقل أهمية عنه، لكن اكتشافه تعسر، وتأخر، فيمـا مضى الإنسان باكتشاف العالم الواقعي لاعتقاده بأنه أكثر أهمية ونفعا، فيما العالم التخيلي ينطوي على وعود كثيرة، لأنه يمثل مستوى موازيا من الرموز، والإيحاءات، والدلالات، والعلامات. وكثير مـن الدراسات الحديثة تحذر من استبعاد القيمة المخيالية لكل من الواقع، والتـاريخ، والأدب، والعقائـد، والنظم الاجتماعية والسياسية، وإحدى أكبر مظاهر الاحتجاج الحالية على فكرة الحداثة أنها أعطـت العقل دورا جعلته يتحول إلى أداة قاطعة، لا تأخذ بالحسبان المستويات غـير المنظـورة للعلاقـات الإنسانية، وللآداب، وللأديان، وللتواريخ؛ ذلك أن فكرة المباشرة، والعملية، جرت الفكر الحـديث، وبخاصة الفلسفي والعلمي، إلى جعلهما المعيار المحدد لقيمة الأشياء في الوجود، وجرى طمس متعمـد لكل شيء سوى ذلك.

هذا المدخل السريع يفضي بي إلى تقديم قراءات حرّة لجملة من النصوص الروائية، مررت بهـا خلال ربع قرن، ولا أريد بها، على الإطلاق، تقديم موعظة جاهزة عن القراءة وكيفياتها، إنما رغبت، دون أن أكون متشددا، في تقديم قراءة لجملة من الأعمال الأدبية، ضمن سياق متطور من التصورات الأدبية، ولا أدري إن كانت هذه القراءات حرّة فعلا، أم أنها مقيدة بسلاسل غير ظاهرة بالنسـبة لي،

ففي الماضي كنت مشغولا بالتحيزات المسبقة في قراءاتي، أي بالطريقة التي أقارب بها النصوص، وبالمناهج النظرية التي اهتدي بها في التحليل، وقد أنجزت عشرات البحوث والكتب، وألقيت مئات المحاضرات، في هدي تلك التحيزات، وربما تكون أصبحت جزءا من طريقة التحليل والرؤية النقدية، لكنني منذ سنوات عزفت عن تقديم تلك الأطر المنهجية الجاهزة كشروط تمهيدية لكل قراءة أو تحليل، وأصبحت القراءة أكثر حرية، وفيها كثير من الشغف والجاذبية.

في الماضي كنت أريد أن أرى دورا لكل شيء أعمل به بداية من الرؤية النقدية، وصولا إلى جهاز المفاهيم، أما الآن فقد أصبح كل ذلك مضمرا في العملية النقدية، وجزءا من التحليل، ولست قادرا على ضبط السياق الخاص بهذه القراءات التي جاءت إثر حقبة من الهوس النظري بالنقد، فربما تحتمل ما لا أراه، والأمر الذي أستطيع تأكيده هو أن هذه النصوص تشكل، إلى جوار أخرى كثيرة، جزءا من الذخيرة الثمينة لما أنتجه المخيال، ولما ينبغي للنقد أن يستكشفه.

2. **الدون كيخوته** : يروى بأن وليم فولكنر، الروائي الأمريكي، وجّه إليه السؤال الآتي، إثر فوزه بجائزة نوبل للآداب: ماذا تود أن تفعل، لو خيرت، فيما تبقى لك من عُمْرٍ؟ وكان جوابه: العمل حارسا في ماخور، وقراءة كتاب"الدون كيخوته". قد تمر هذه الأمنية المستحيلة مرورا عابرا، فلا تلقى اهتماما من أولئك الذين لا يعرفون بأن المكان الذي تمنّى فولكنر أن يمضي بقية عمره في حراسته، هو مخزن لا ينتهي للتجارب الإنسانية المتنوعة، التي تستثير كاتبا بمنزلته، ولكن الأكثر غرابة هو قضاء ما تبقى من العمر في قراءة كتاب واحد. لكنني أسارع إلى القول بأن"الدون كيخوته"هو كتاب المتعة الذي لا ينتهي، المتعة التي تنبثق من سطوره كنافورة عجائب أخاذة إلى ما لانهاية.

لم يكن فولكنر على خطأ، فالماخور والدون كيخوته، يقدّمان كشفا خصبا للتجارب الإنسانية. و لم يكن ضعيف البصيرة فهذا الاختيار عبّر عنه في خريف عمره. ولكن ما السرّ الذي ينطوي عليه هذا الكتاب، ليحوز هذا الإعجاب الاستثنائي، فيصبح الكتاب الثاني-في الثقافة الغربية- بعد الإنجيل في كثرة طبعاته في سائر لغات البشر، إلى درجة تشكلت حوله مكتبة كاملة من الشروحات والتفسيرات، والتأويلات، والتحليلات النقدية، ونشأ تخصص أكاديمي رفيع يعرف بـ"الثربانتسية" نسبة لمؤلفه؟ ثمة أكثر من نصف مليون كتاب وبحث ودراسة عن ثربانتس، ناهيك عن مئات الآلاف من التعليقات والحواشي والمقالات.

شاقني الكتاب في قراءته الأولى منتصف السبعينيات من القرن الماضي. لم أتلقّه بوصفه كتابا عن البطولات الخيالية، وهو النسق الشائع في فهمه إلى يومنا، إنما فوجئت به ينتمي إلى نسق مختلف، وكان

هذا بحدّ ذاته أقرب إلى الكشف الشخصي الذي جعلني أتعلّق به، وكلما مضيت معه عبر السنين ازددت ثقة بذلك الكشف البسيط، ولقد عزّزت البحوث والدراسات التي اطّلعت عليها، فيما بعد، فكرتي، فإذا بالدون كيخوته قارّة غامضة تحتاج إلى إعادة اكتشاف. صرت أقرؤه بصورة متواصلة، وتتعمق قيمته الفنية مع كل قراءة جديدة. في إحدى زياراتي إلى العاصمة الأردنية في التسعينيات عثرت على طبعة جديدة للترجمة التي قام بها عبد الرحمن بدوي في منتصف الخمسينيات، وأصدرها في منتصف الستينيات، فاقتنيتها فورا، وظلت معي في أسفاري إلى المؤتمرات الأدبية والندوات.

في زيارة طويلة صيف2001 إلى أوربا حملت الكتاب معي، قرأت أطرافا منه في المغرب، وفي مضيق جبل طارق جلست أمام إحدى النوافذ في السفينة، وقرأت فصلين من مغامراته العجيبة، ومضيت أقرأ في غرناطة، بعد العودة من قصر الحمراء، وفي قرطبة بعد زيارة المسجد"لاميثكيتا"، وفي أشبيلية بعد زيارة الكاتدرائية"الخيرالدا". لكن الذكرى الأكثر جذبا كانت طليطلة، المدينة التي تقع في إقليم لامنتشا الذي ينتسب إليه"دون كيخوته المنتشاوي"، وتنتمي زوجة ثربانتس إلى الإقليم نفسه، وتقع معظم أحداث الكتاب فيه، وقد ادعى ثربانتس داخل روايته- وهي خدعة سردية شائعة في الفن الروائي- بأنه وجد مخطوطة الكتاب العربية التي كتبها مؤلف عربي اسمه سيدي حامد الإيلي في أحد أسواق طليطلة، فاشتراه بثمن بخس، وكلف موروسكيا بترجمته،كما ترد الإشارة إلى ذلك في الصفحات 95، 198و270من الجزء الأول

ما إن غادرت طليطلة، واتجهت إلى محطة القطار في الثالثة عصرا ناحية مدريد، حتى فوجئت بالمحطة التي بنيت على طراز محطات القطار في الغرب الأمريكي. كانت خالية إلا من امرأة في الطرف الآخر من المقاعد الطويلة، فالقطار القادم من مدريد يصل في الرابعة، وثمة ساعة، جلست على أحد المقاعد متكئا على حقيبة السفر أقرأ المغامرة التي يتوهم فيها دون كيخوته أن القسس الذين يحملون جنازة بأنهم جيش من فرسان الأعداء فيحمل عليهم. وتصورته وتابعه "سانتشوبانثا" يظهران في أفق السهل المترامي الأطراف أمامي، إذ تخيل ثربانتس مغامراتهما في هذه السهول. كانت المحطة الخالية، والوقت، والدهشة تجعلني على شبه يقين بأن فارس لامنتشا سينبثق أمامي على ظهر بغلته الهزيلة"روثينانته"يرتدي بزة الفرسان، وخلفه التابع العجيب. وفي القطار العابر إلى فرنسا، واصلت القراءة طرفا من الليل، وفي باريس، وروان، ودوفيل، وبروفيل، لم أفارق ليلا صفحات الكتاب، وكذلك بروكسل، وبروج، ونوكا، ولاهاي، وأمستردام.

صرت أفهم بعد ربع قرن على أول ملامسة لهذا الكتاب كلام فولكنر بطريقة أفضل، وبتصور أعمق، الدون كيخوته لا يُملّ، كتب على حافة الهاوية بين الرغبة والانطفاء، وفي الحد الفاصل بين الأمل واليأس، وأظنه أفضل مجاز تمثيلي عبّر عن الحكمة الساحرة بين عصرين وثقافيين مختلفين. وخلف الأحداث المباشرة التي تعرض في الدون كيخوته، تلوح في الأفق مواقف لا تخفى، منها السخرية المبطنة من الكنيسة، والفكرة الأكثر إلحاحا وهي الأحلام الاستعمارية الخاصة بفتح الأسبان للعالم الجديد، فالوعود المتواصلة التي يغدقها بسخاء دون كيخوته على حامل سلاحه "سنشوبنثا"هي منح جزيرة فيما وراء البحار النائية حالما يصبح هو إمبراطورا، أو منحه وظيفة كنسية في حال أصبح هو كبيرا للأساقفة، ومع أن هذه الوعود تظل متعثرة، لكن أحلام الفارس وتابعه تنبضان في الكتاب إلى نهايته.

ينتدب دون كيخوته نفسه لإعادة الاعتبار لقيم الفروسية وثقافة عصرها إلى درجة يخيل له أنه يذوب في شخصية الفارس"أماديس الغالي"شيخ الفرسان في روايات الفروسية التي كانت شائعة في أوربا قبل القرن السادس عشر. وبالنظر إلى أنه يعيش في عصر لا يوقر قيم الفروسية وثقافتها، فإن كل المعاني المتصلة بأفعاله تنقلب لتعطي دلالات مضادة لما يتصورها هو، ذلك أن النسق الثقافي الجديد الذي يعيش فيه دون كيخوته يحول دون منح المعنى القديم الموجود في روايات الفرسان، إنما يضفي عليه فائضاً من دلالاته هو، وهكذا تظهر كل أفعال دون كيخوته ساحرة، وغريبة، ومتناقضة، وتنطوي على مفارقة لا يمكن السكوت عليها. والحقيقة فإنها تنجز من قبل صاحبها بحسن نية وطبقاً لشروط النسق الثقافي الذي تشبع به، لكن مقتضيات النسق الجديد تجري اختزالاً وإكراهاً، فتعيد إنتاج تلك الأفعال داخل سياق مختلف، فتُسقط عليها دلالات تظهرها أفعالاً شاذة. كان دون كيخوته يريد أن يصير فارساً في عصر لم يعد قادراً فيه على احتمال فكرة الفارس أصلاً، وعلى هذا فإن كل مقاصده تقود إلى عكس ما يريده منها. وفكرة التوتر بين نسقين ثقافيين متعارضين، كما ظهرت في الدون كيخوته، تقودني إلى قراءة رواية أخرى تعمق هذا الأمر.

3. اسم الوردة: في عام 1991 تلقيت، وأنا في بغداد، من الناقد التونسي محمود طرشونه، طردا يحتوي الترجمة العربية من"اسم الوردة" لأمبرتو إيكو" وهي ترجمة صافية وفخمة قام بها أحمد الصمعي عن الإيطالية، وصدرت عن دار التركي للنشر في تونس، وهي نفسها التي أصدرتها دار "أويا" في طرابلس عام 1999 وشاعت بعدها، فتلقيت الرواية بالاحتفاء الذي يليق بها، وفي السنوات اللاحقة كانت تلاحقني كظل. لم أستطع أبدا التخلّص من تأثيرها، وكثيرا ما أشرت إليها في الندوات، والمؤتمرات الأدبية الخاصة بالرواية.

ما السر الذي تنطوي عليه هذه الرواية التي كتبها عالم متخصص بالسيميوطيقا والاتصـــال؟ الواقع إن الجواب يبدو صعبا ونسبيا، فما أراه من أسباب قد لا يراه غيري، ومن الواضح أن إيكو ضخّ في هذه الرواية، وفي رواياته الأخرى- بندول فوكو، جزيرة اليوم السابق، باودولينو-خبراته بوصـــفه قارئا وناقدا وروائيا، فمن ناحية لجأ إلى أسلوب الإيهام السردي الذي يخدع القارئ العادي بصـــدق الوقائع والأحداث، وذلك حينما لجأ إلى توظيف فكرة المخطوط، وهـــي فكـــرة شـــائعة في الآداب السردية، ورأيناها في الدون كيخوته. المخطوط الذي يعثر عليه في"براغ"بعد أيام من اجتياح القوات السوفيتية، وهو مخطوط فريد من نوعه مر بلغات عدة وترجم كثيرا .كتبه في الأصل باللاتينية راهـــب ألماني في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي يدعى" أدسو دا مالك" عن أحداث رهيبة وقعت في أحـــد الأديرة الإيطالية أواخر عام 1327م، وكان المدوّن شاهدا على تلك الأحداث، ومشاركا فيها. ثم مـــرّ المخطوط بتقلّبات كثيرة بين اللغات والأديرة قبل أن يصل إلى الراوي الذي سرعان ما يغيب بعد أن ينجز هذه المهمة السردية الإيهامية، ومن ناحية أخرى فالرواية تستعين بأساليب البحث التاريخي الذي يهدف إلى تخليص المسيحية من البدع التي ألحقها بها الهراطقة في ذروة التناحر المذهبي الذي استفحل في نهاية العصر الوسيط، ومطلع عصر النهضة، ولكن على خلفية متخيلة قوامها تحقيق جنائي يستفيد من التقنيات السردية للرواية البوليسية، ومن ناحية ثالثة توظف الرواية بمهارة عالية فكرة التابع الذي يمثله "أدسو" الذي كان يرافق راهبا ومحققا هو"غوليالمو دا باركسافيل" فيقوم على خدمته. ويكون شاهدا على سلسلة الجرائم التي تجتاح الدير.

لكن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد، فالرواية تقف في المنطقة الفاصلة بين عصرين هما الوســـيط والحديث، وتعرض عبر الإيحاء الرمزي لأسلوبين من التفكير، إلى ذلك تفضح بوساطة السرد طبيعـــة الصراعات المذهبية، وآثارها المدمرة على البشر، تلك الآثار التي تؤدي إلى تدمير كل شـــيء: حـــرق الدير، قتل الرهبان، تدمير المكتبة التي ترمز إلى العالم. لكن الأمر المهم أنها أحالتني إلى الدون كيخوته. والمماثلة بينهما تستدعي جملة من الملاحظات تتعلق بالمقومات السردية للنصين، وبالمغزى، إلى درجـــة تظهر اسم الوردة وكأنها معارضة سردية للدون كيخوته. لنقف أولاً على توظيف مكونات ســـردية أساسية لا يمكن تجاهلها في الروايتين. قصدتُ فكرة "المخطوط" وفكرة "الرحلة" وفكرة "التابع". إنها مكونات وظفت على نحو يجعل الروايتين، رغم فارق الزمن بينهما، وكأن كلاً منهما مرآة للأخرى. لا يتردد ثربانتس من الإشارة في تضاعيف النص إلى أنه يأخذ حكاية الدون كيخوته من مصادر عدة سبقته إلى الاهتمام بالبطل، منها الإشارة إلى أنه عثر في طليطلة على مخطوط قديم باللغة العربية، ومن

أجل فك مغاليق ذلك المخطوط العربي الذي يجهل لغته، فكّر بأن يعرضه على أحد المورسكيين، فإذا بالعربي يخبره بأن المخطوط إنما هو كتاب بعنوان "تاريخ دون كيخوتي دي لامانشا" وهو لمؤرخ عربي يدعى"سيدي حامد الأيلي" فيحصل على ترجمة إسبانية للأصل العربي، ويتكتم على الأمــر، وينشــر الكتاب ممهوراً باسمه. ولكن ما إن يعلم دون كيخوته بأن مدّون مغامراته مؤرخ عربي من المغــرب، حتى يصاب بخيبة أمل، لأن مؤرخاً مغربياً كاذباً وخادعاً ومزيفاً، لا يمكن أن يصوره على حقيقته.

أما في"اسم الوردة" فإن المؤلف الذي يتحدث من وراء قناع الراوي، يعثر في براغ عام 1968 على"مخطوط دون أدسو دا مالك" لمؤلف فرنسي يدعى الأب "فالي" كان صــدر في بــاريس عــام 1842وهو مأخوذ عن نص أقدم ظهر بالفرنسية القوطية في القرن السابع عشر، وهذا النص القوطي هو ترجمة لطبعة لاتينية تنقل في الأصل مخطوطاً كتبه باللغة اللاتينية راهب ألماني يدعى"أدسو دا مالك" في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي عن أحداث وقعت في دير إيطالي في أواخر عام 1327، وكان أدسو شاهداً عليها حينما كان صبياً يرافق راهباً وعالماً فرانشيسكانياً ومحققــاً انجليزيــاً هــو"غوليــالمو دا بارسكافيل"وما إن يعثر المؤلف على المخطوط حتى يباشر فوراً بترجمته من الفرنسية إلى الإيطاليــة، ثم يفقد النص الفرنسي، لكنه يشغل بالبحث عن الأصل اللاتيني، فلا يعثر إلا على نبذ منه مأخوذة عــن أصل جيورجي ضُمت إلى كتاب بالفرنسية، وحينما يعجز عن العثور على المخطوط، يقرر نشر ترجمته الإيطالية التي أنجزها في جو ذهني متوهج وهو مفتون بالمخطوط، وكما كان دون كيخوته يتدخل من أجل تصحيح مسار الأحداث والصورة المركبة له، وتعديل الصياغات السردية، فإن أدسو يفعل الأمر نفسه، ومع أنه يستعيد-عبر ضباب شيخوخته- أحداثاً مر عليها أكثر من نصف قرن، وهو معتكف في دير"مالك"فإنه يتدخل كثيراً لضبط مسار الأحداث وتعليلها وشرحها، وكأنه شبيه بــدون كيخوتــه الذي تظهر صورته في المخطوط العربي المختلق لغاية سردية. هذا ما يتصل بالآفاق الخاصــة بفكــرة توظيف المخطوط، أما فكرة الرحلة فهي عنصر آخر مشترك بين النصين. ذلك أن كــلاً مــن دون كيخوته وغوليالمو يرحلان في مغامرة عجيبة، تكتنفها كثير من المخاطر والصعاب، وأخيراً فإن فكــرة التابع تغلق دائرة التماثل بين الروايتين، فــ"سانشوبنثا" و"أدسو" تابعان مخلصان لمتبوعين لهما صفات فكرية وثقافية غربية وهما دون كيخوته وغوليالمو. وهذا يفضي بنا إلى ما نراه التماثل الأكبر، وهــو المغزى العام للروايتين، استناداً إلى ما تشكله الشخصيات الرئيسية من مراكز دلالية تتمحور حولهــا شبكة المعاني.

يعيش كل من دون كيخوته وغوليالمو في اللحظة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثانية لعصر لم تتبيّن بعد معالمه الواضحة، ونظراً إلى أنهما ورثا الثقافة القديمة، فلم تعد تسعفهما في العصر الذي يعيشان فيه كما يتصوران، فقيم الثقافة القديمة تتدخل في توجيه أفعالهما، لكن ذلك يتعارض، بدرجة أو بأخرى، مع القيم الثقافية الجديدة. وهذا الأمر ينعكس في سلوكهما وأفعالهما واختياراتهما وعلاقاتهما بالآخرين. وقد بينا ذلك في حالة الفارس الإسباني، وعلى غرار ذلك يبدو "غوليالمو" منقسما على ذاته، فهو يمثل رمزياً رجل القرن الرابع عشر الذي تزدوج فيه الرؤى العقلية المنطقية المغلفة بمنظور ديني من جهة، وبوادر الإيمان العلمي-التجريبي من جهة ثانية، ففي الوقت الذي يمارس فيه عمله كراهب ومحقق في الخصومات الدينية، لا ينسى أنه أحد تلامذة "روجر بيكون".

والحال أنه محقق بارع، وراهب، يستعين بالفرضيات العقلية والمنطق القياسي، لكن مقدماته المنطقية لا تفلح في مطابقة الواقع، ولهذا يشكك في وجود نظام يحكم الكون، إنه جزوع من التفسير الديني لوجود نظام كوني، لكنه لم يتمكن بعد من هضم إمكانية الإيمان الكامل بوجود تفسير علمي لذلك النظام. ولهذا تتضارب تصوراته وتأملاته، فهو عالق بين نسقين ثقافيين، شأنه في ذلك شأن "دون كيخوته". وكما نجد الأخير منكسراً بإزاء نسق ثقافي لا يقاوم، نلمس مظاهر الحيرة والانكسار أحياناً عند "غوليالمو"، وكما يقول تلميذه "أدسو" فهو يرتكب كثيراً من أفعال الغرور نظراً "لكبرياء فكره"، فما يدفعه للعمل هو فقط "الرغبة في معرفة الحقيقة، والشك بأن الحقيقة ليست تلك التي تظهر له في الآونة الحاضرة". وكان بحثه لا يتعارض مع فكرة الفرح التي يثيرها الضحك. وتبدو له المفارقة كبيرة، حينما تؤدي به تحقيقاته في الدير إلى اكتشاف أن سلسلة الجرائم التي يكون ضحاياها من الرهبان، إنما هي بسبب كتاب مسموم عن الضحك، هو القسم المفقود من "فن الشعر" لـ "أرسطو" المخصص لـ "الكوميديا". فلا يراد الإطلاع عليه لأن الضحك، حسب تصوره، يفسد المسيحية الجديدة والصارمة، فبظهور الفرح الذي يسببه الضحك تتحلل المسيحية، ويغزوها الفساد والخراب، فالكنيسة تعدّ الضحك من نتاج الشيطان، وهو يحرّر الإنسان من الخوف، ومتى قيض للإنسان أن يتحرّر من فكرة الخوف، فهو في غنى عن الله. والخوف على المسيحية، والتنازع حول حقيقتها، كما ظهر في "اسم الوردة" يقودني إلى رواية أخرى جعلت من هذا الموضوع عمادها الأساس.

4. **شفرة دافنشي**: صدرت هذه الرواية في ربيع 2003، وسرعان ما لاقت صدى منقطع النظير، إلى درجة بقيت لسنتين تتصدر مبيعات الكتب في العالم، وبلغ عدد نسخها الموزعة في خمسين لغة نحو

أربعين مليونا، وهي تستثمر جملة من التصورات الشائعة عن المسيحية والتأويلات المتصلة بها، وتقـوم على نقضها بالتدريج، وتتضمن بحثا في أساس العقيدة، وكيفية كتابة الأناجيل، وما له علاقة بشخصية المسيح"الكرستولوجيا"وصلته بمريم المجدلية، والبعد الإنساني لشخصيته، وقد شكر المؤلف في مقدمـة الرواية كتيبة من الباحثين المتخصصين في شؤون الدين والفن على جهودهم في توفير المعلومات الدقيقة التي ضمنها الرواية، بل وأكد" أن وصف كافة الأعمال الفنية والمعمارية والوثائق والطقوس السرية في هذه الرواية هو وصف دقيق وحقيقي"وهذه ليست خدعة سردية يريد منها المؤلف أن يدفع بالقـارئ إلى تصديق المعلومات التي أدرجها في روايته،كما لاحظنا في الروايتين السابقتين، إنما هي معلومـات استقاها المؤلف من مصادر تاريخية موثوقة، وكثير منها معروف للمتخصصين في الدراسات المسيحية، فلا يمكن عد الرواية مصدرا لمعلومات مجهولة.

في الرواية مزج شديد الذكاء بين مادة تاريخية-دينية-أسطورية، وإطار سردي يعتمد أسلوب البحث المتقطع، والمتناوب، والسريع، فالرواية من روايات البحث والتحقيق، شـأنها شـأن"اسـم الوردة"فهما تنهلان من المادة التاريخية حول المسيحية بطريقة البحث والتحقيق، وتهـدفان إلى إزالـة الشوائب الزائفة حولها، فيما يعتقد المؤلفان. تقدم الرواية نقضا متتابعا للمسلّمات التي ترسـخت في وعي المسيحيين، عن شخصية المسيح، وأسرته، وعلاقته بالمرأة، ثم تكشف الاستراتيجية التي اتبعتـها الكنيسة في إعادة إنتاج المسيحية بما يوافق مصالح البابوات وكبار رجال الدين منذ القـرن المـيلادي الثالث إلى اليوم، وبذلك تهدم اليقينيات المتداولة في أذهان المؤمنين بالعقيدة المسيحية الـتي رسـخها التفسير الكنسي الضيق للمسيحية، وتقدّم وجهة نظر مغايرة لوجهة نظر الكنيسة عن كل الظروف التي رافقت نشأة المسيحية الحقيقية. وبهذا فهي تثير السؤال الذي لا يخص المسيحية وحـدها إنمـا كـل الديانات: ما الحقيقي وما الزائف في المعلومات المتداولة بين المؤمنين في سائر الديانات عن أنبيـائهم، ورسلهم، وظروف نشأتهم، وكتبهم، تلك المعلومات التي جعلها التعليم المدرسي المغلق، ومصالح رجال الدين، والسلطات السياسية، جزءا لا يتجزأ من الدين، فهل ما تتداوله الكنائس في العـالم الآن هـو حقائق موثوقة أم جملة أكاذيب روّج لها لقطع المسيحية عن أصلها الأنثوي، وربطها بأصـل أبـوي زائف. أي الأصل الذي مثله المسيح بوصفه إنسانا ارتبط بالمرأة بعلاقة طبيعية، وقطعت الكنيسة صلته بذلك لتوقف نسبه، فيصبح أبا رمزيا لجميع المؤمنين بدون أبوة حقيقية؟.

تذهب الرواية إلى التأكيد بأن الديانات رموز، وصور، ومجازات، وأنه ينتصر تأويل ما للدين في عصر ما تبعا لقوة المؤولين وسيطرتهم على المجتمع، وبالنظر إلى أن الكنسية هي الوجه الديني لمؤسسة

الدولة الرومانية القائمة على فكرة السلطة الهرمية الأبوية، فإن تفسيرها المعبر عن مصالحها هو الـــذي ساد بين المسيحيين إلى اليوم، ولكي يعم هذا التفسير بين عموم المؤمنين، فلابد من ممارسة قوة تلجأ إلى طمس أي رمز أو مجاز يمكن أن ينبثق للتذكير بالأصل الحقيقي للمسيحية، ثم قتل وتصفية لكل مـــن يتبنى تفسيرا مغايرا للتفسير الكنسي الشائع، ووصمه بالهرطقة والمروق عن الطريق الصـــحيح، تجعـــل الرواية من هذه المشكلة قضية بحث معقد عن الرموز الحقيقية المطمورة في مكان سري، ثم النزاع بين جماعة تريد إعلان السر للعالم أجمع، وأخرى تريد طمسه إلى الأبد لقطع دابر الحقيقة المتوارية في مكان مجهول.

هذه القضية الدينية الخلافية هي في الأساس محل اهتمام مئات الملايين، وفي ضـــوء المكاســـب العلمانية التي حققتها الحداثة في الغرب وسائر أرجاء العالم، فقد تدفق تيار الشكوك بالعقيدة المسيحية، والسياقات التاريخية التي رافقت نشأتها، وصار أي بحث يهدف إلى نقض التفاسير التقليدية محل اهتمام الجمهور، لقد نشأ خلال القرنين الأخيرين وعي يريد أن يحسم العلاقة مع الكنسية بصورة نهائية، وهو وعي يتزايد بفعل الطابع المدني للحياة الحديثة، ولما يكرس كاتب هذه القضية في كتاب مشوق، فذلك يؤدي إلى انجذاب العامة والخاصة إليه لاستكشاف الحقيقة الملتبسة في أذهانهم، وبخاصة أن المعلومـــات المعروضة في النص تأتي على ألسنة كبار العلماء والمتخصصين في فك الرموز الدينية، وتحليل الشفرات الكامنة في الفنون والعمارة والشعر وغيرها.

على أن المؤلف استثمر قضية شهيرة في تاريخ المسيحية ليجعل منها موضوعا للبحـــث، وهي "الكأس المقدسة San Grail" التي يعتقد أن المسيح شرب منها في العشاء الأخير قبـــل صـــلبه، واختفت منذ ذلك الوقت، والبحث جار من أجل العثور عليها، ومعها سرّ الدم الملكي للمسيح. وهي كأس تجسد رمزيا الأصل الأنثوي للمسيحية، وبالنظر إلى هيمنة التفسير الأبوي للمسيحية فلابد مـــن تدمير الكأس، وعلى هذا نشأت جماعة تحتفظ بالكأس عبر القرون كيلا يطالها الضرر، وهي تنتظـــر الوقت المناسب لإظهارها، وبحلول الألفية الثالثة فالعالم ينتظر أن يفرج أخيرا عن السر الحقيقي، فيما تريد الكنسية العثور على الكأس من أجل تدميرها، لإخفاء الدليل الذي يقود إلى الحقائق المنسية. هذه هي الخلفية الدينية- الثقافية للرواية، وهي خلفية تجتذب في وقت واحد خصوما وأنصارا.

تتجسد قضية البحث عن"الكأس المقدسة"من خلال الصراع بين جماعتين، تمثل الأولى" أخوية سيون"بشخص معلمها الأكبر، جاك سونير، القيّم على متحف اللوفر في باريس، وهو ســـليل آبـــاء مشهورين لهذه الأخوية التي تأسست في عام 1099ومن أعضائها نيوتن، ودافنشي، وبوتشللي، وهيغو،

وجان كوكتو، وقد حافظوا جميعا على سر الكأس منذ نحو ألف سنة، وتمثل الاتجاه الكنسي المتشدد جمعية"أبوس داي" في نيويورك بزعامة القس"أرينغاروزا"وهي جمعية أصولية متزمتة تعتمد على فكرة الإيمان القائم على تعذيب الجسد، ووخزه بالمسامير للتذكير الدائم بعذاب المسيح، فالأولى تمثل جماعة تريد الاحتفاظ بالكأس التي ترمز لوثائق وتقاليد خاصة بالدم الملكي المسيحي لإشهارها في الوقت المناسب، والثانية تريد طمس هذا الأثر المقلق الذي سيؤدي ظهوره إلى فضح أكاذيب الكنسية الكاثوليكية. ويعزز الصراع بين هاتين الجماعتين كل من المؤرخ الأميركي لانغدون، وصوفي بالنسبة للجماعة الأولى، والبوليس الفرنسي ممثلا بالنقيب فاش المتواطئ مع الكنسية بالنسبة للثانية. تقع أحداث الرواية بين فرنسا، وانجلترا، وجزئيا إيطاليا وأميركا، ومعظم الوقائع تدور خلال أقل من أربع وعشرين ساعة بين متحف اللوفر وكنيسة سولبيس، والريف الفرنسي في النورماندي، ثم بعض الكنائس العريقة في لندن.

تستأثر عملية فك الرموز السرية للعثور على مكان الكأس، باهتمام بالغ، ثم التقطيع المدهش للأحداث، والتوازي بينها، والدفع بمعلومات تاريخية في تضاعيفها، فالقارئ موزع بين الحركة السردية البارعة للشخصيات ليلا، والمعلومات التي تكتشف شيئا فشيئا من خلال الحوارات، وفك الشفرات المستغلقة، وفي النهاية يجد القارئ نفسه أمام كشف كبير لقضية دينية-أسطورية استأثرت باهتمام جدّي إلى درجة يعتقد كثيرون أنها حقيقة. لا خلاف في أن المادة الأصلية للرواية صعبة، ومعقدة، وجافة، لكن عملية عرضها ظهرت بجاذبية ورشاقة، فليست معرفة الحقائق فقط هي التي تهيمن على القارئ، إنما مصائر الشخصيات، وتداخل الأحداث، وسرعة الإيقاع، الذي جعل رواية ضخمة محط اهتمام أعداد متزايدة من القراء. وقضية فك الرموز، والشفرات، تعيدني إلى راوية"مئة عام من العزلة"

5. مئة عام من العزلة: تناهى إلى سمعي اسم ماركيز، أول مرة، في نهاية السبعينيات، حينما كنت أتردد على مكتبة المجلس الثقافي البريطاني في أحد شوارع الوزيرية المظللة بالأشجار السامقة في بغداد، كان اسمه يتكرر دائما في الصحف الإنجليزية المعروضة في أرفف الجرائد، وكثيرا ما كان يشار إلى"مئة عام من العزلة" بحفاوة كبيرة، واعتقد بأنني اطلعت، في تلك الفترة، على إحدى قصصه المترجمة، لكن صورته الكاملة لم ترتسم في ذهني.

كنت طالبا في السنة الأخيرة في جامعة بغداد، ولدي شغف بكل ما يتصل بالرواية. ندر أن تفاعلت مع نص روائي كما تفاعلت مع هذه الرواية التي صدمتني كليا، وهزت كل تصوراتي عن الرواية بداية من تذكّر لمسة الثلج البارد في الصفحة الأولى إلى العاصفة التي تزيح قرية ماكوندو من

الوجود في نهاية الكتاب. قرأتها مرتين متتاليتين، وجلدتها بغلاف أزرق سميك، وأنشأت ثبتا لفهارس الأجيال الستة من سلالة"بوينديا"لكي أتتبع التشعبات المعقدة للأحداث والوقائع، ولأعرف الأنساب، والزواجات، وعلاقات السفاح، وطيران النساء، وإيقاعات الغجر، وكتائب المحاربين، والنساء الناريات، فيها، وتبين لي أن السلالة تنحدر من"خوزيه أركاديو"الابن الأكبر"لأركاديو بوينديا"المرافق الشبق للغجريات، وليس من العقيد" أورليانو" الأخ الأصغر، مع أن الحضور الطاغي للعقيد، وتشعب علاقاته النسائية، في صفحات الرواية يوحي بأن السلالة تنحدر منه، وتابعت سلالة"بوينديا"بعهرها وشغفها بالحب والقتل من"أركاديو"الأب إلى"أورليانو"الحزين، همت بالنص وصرت أتحدث به مع نفسي، وحلمت كثيرا به، وتخيلته نحوا من خمس سنوات، في لذة عارمة من التلقي المثير الذي ندر أن وقع معي إلا مع الدون كيخوته، قبل ذلك، واسم الوردة، فيما بعد .

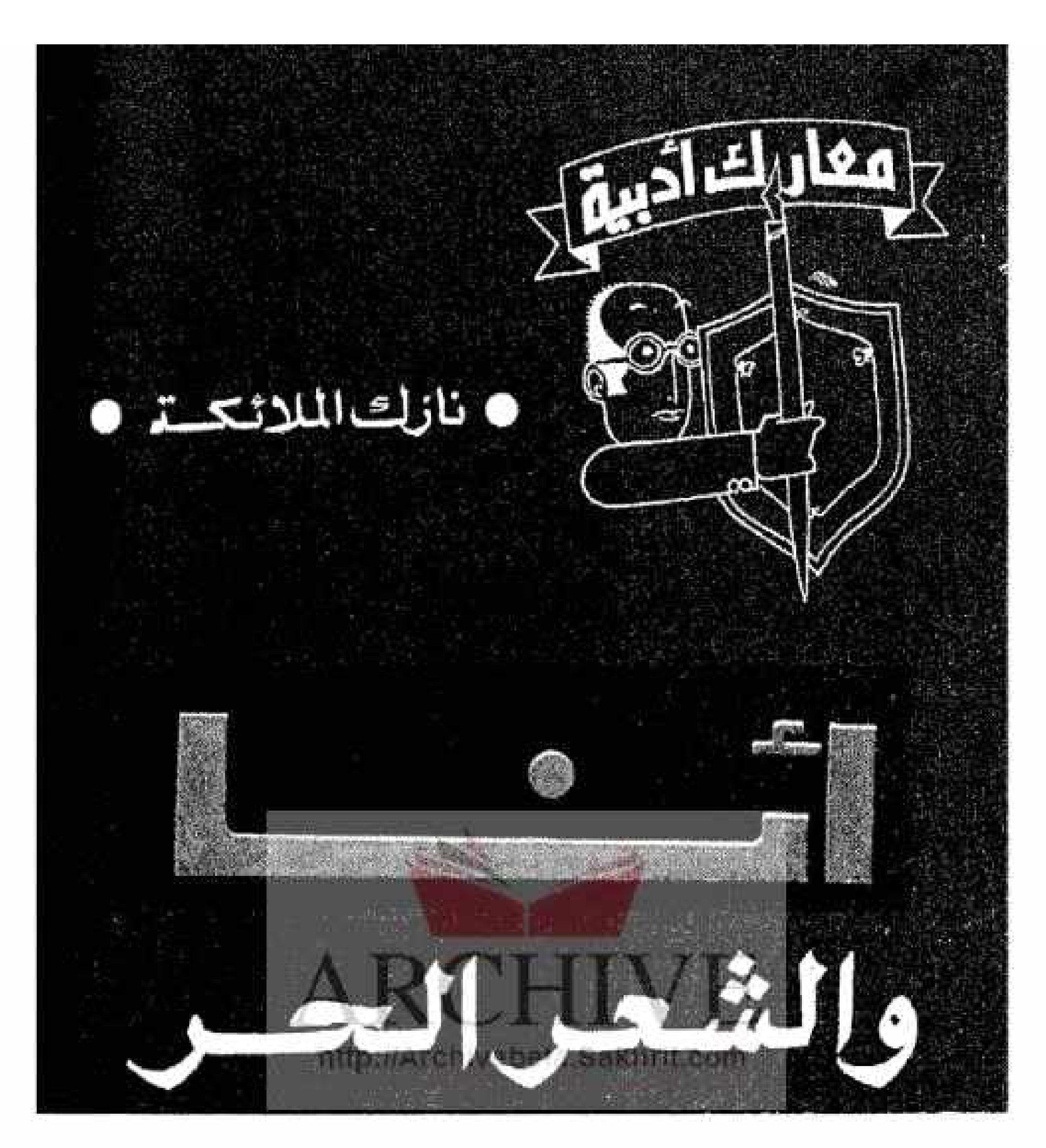
صدرت الرواية في عام 1967 قبل أكثر من ثلاثة عشر سنة من إطلاعي عليها، وفي الثمانينيات، حينما غرقت في النقد الجديد قرأت أن "تودوروف"عدّها"ملحمة العصر الحديث"فقد اشتقت معايير جديدة للبنية السردية في الفن الروائي، وقادتني الرواية إلى العالم العجائبي لروايات ماركيز، وصدتني عنه في الوقت نفسه، صرت أترقب رواياته بشغف، فأتيت على كل ما ترجم له. أحببت بشكل مفرط روايته"وقائع موت معلن عنه"التي تحدد مسبقا مقتل بطلها"نصار"وتقوم على واقعة حقيقية حدثت لشاب هو ابن إحدى صديقات أم ماركيز، وقد منعته أمه من كتابة الرواية لثلاثين سنة، بعد أن حدثها برغبته في ذلك، كيلا يستثير حزن صديقتها، إلى أن اتصلت به في برشلونة بعد ثلاثة عقود وأخبرته بوفاة الأم، ومنحته إذنا بالكتابة، وقد أورد ماركيز ذلك في سيرته الذاتية"أن تعيش لتحكي".

وشغفت برواية"الحب في زمن الكوليرا"وأحببت روايته القصيرة"أنديريرا البريئة وجدتها الشيطانية" للقرار الذي اتخذته الجدة في بيع جسد حفيدتها إلى أن تفك ديونها، فتطوف بها مومسا في قرى الكاريبي التي لا ترتوي من النساء، وعشت لحظات ترقب وأنا أقرأ روايته القصيرة "حكاية بحار غريق" التي جرى تقليد ضعيف لها في الرواية العربية، وهي في الأصل تحقيق صحفي قام به ماركيز في عام1955حينما التقى أحد الناجين الثمانية من كارثة كادت تغرق المدمرة الكولومبية"كالداس" وكشف له معاناته طوال تلك الأيام المريرة في بحر عاصف، لكنني لم أتفاعل مع"خريف البطريرك"مع رغبتي الجارفة في معرفة طبائع الاستبداد الذي صورته الرواية، و لم أتفاعل كثيرا مع رواية"ليس للعقيد من يكاتبه" فقد وجدتها قصة انتظار عقيد هرم لراتبه التقاعدي، خلال خدمته العسكرية في الحرب الأهلية، وتنتهي بكلمة"خراء".

وما وجدت استجابة من أي نوع ما تجاه رواية "في ساعة نحس"التي عرضت سلسلة من الفضائح الخادعة على سبيل الانتقام، وعزفت عن أي نوع من التفاعل مع رواية"الجنرال في متاهته" التي خربت الصورة المتخيلة لسيمون بوليفار الضبابية في ذهني، وهو الذي قاد حروب التحرير ضد الاستعمار الأسباني في أميركا اللاتينية، و لم أحب كثيرا قصصه القصيرة، مع أنها تصور ببراعة العصافير المرتطمة بأسلاك الكهرباء بسبب حرارة الصيف الكاريبي، وتصور الأمطار الجارفة لجثث الحيوانات في الشوارع الطينية، باستثناء تلك القصة التي تقع أحداثها بين أسبانيا وفرنسا في ليلة عيد الميلاد، وفيها يتابع الراوي سيل الدم على الثلج عبر الجبال إلى باريس، و لم أعد قادرا على تذكر متى وأين قرأت هذه القصة التي تتقد كجمرة في غياهب الظلام.

لم أقرأ لماركيز شيئا منذ منتصف التسعينيات، فآخر ما قرأت رواية"الجنرال في متاهته" وعزفت عنه، وقررت أن أتوقف عن متابعته، فلم أعد أنتظر جديدا منه، كل تلك الدهشة بعالمه تبددت بمرور السنين. ولا أدري أيّنا الذي ضربه التغيير؟ وأيّنا الذي تسبب في هذه الفجوة التي لا تردم؟ وأيّنا قطع حبل الوصال؟ وأرجح أنني أنا الذي تغيرت فلم أعد قادرا على تلقّي نصوص ماركيز بتلك القوة التي كنت عليها قبل أكثر من عقدين، فقد نضبت انفعالات القراءة المدهشة، وحل مكانها تذوق عميق وبطيء لذلك العالم الساحر المتخيل. كنت ألتقف جمرات الكتب، وأنفخ فيها ناري، فتتقد فوق اتقادها، والآن صرت، بسبب النظريات النقدية، وطرائق القراءة التحليلية، واستنطاق النصوص، أكثر برودة من فيافي الشمال. أعمل فورا على إطفاء تلك الجمرات الملتهبة في الكتب!.

حينما سئل ماركيز، مرة، عما يريد قوله في"مئة عام من العزلة"أجاب: إنها حكاية أسرة تعتقد أنه إذا وقع فيها سفاح المحارم فإن الوليد سيكون له ذنب خنزير، وطوال مئة عام كرست كل وعيها وخبرتها وحرصها على ألا يقع هذا الأمر المحظور، لكنها من حيث لا تدري كانت تبذل قصارى جهدها لقرن كامل لكي يقع ذلك الحادث. فكرة الدنس، والسفاح، والعلاقات المحرمة، تتناثر في روايات ماركيز، وعموم الأدب الأمريكي اللاتيني، وجواب ماركيز عن السؤال يرفع نص الرواية من مستوى إلى مستوى آخر، يسمو بها لتكون إحدى أساطير المحارم، وهي لوحة عارمة بالمشاهد الملحمية الرمزية لتطلعات ذلك الجنس الحار من الهنود في الكاريبي، على خلفية من الصراعات والحروب الأهلية.



عندما صدر كتابي « قضايا الشعر المعاصر » في طبعته الاولى عام ١٩٦٢ بدات شائعة غريبة تجوس الجو الادبي في العالم العربي ، وراح عشرات من الكتاب يرددونها دونما تثبت ، فيقولون جميعاً ان نازك الملائكة قد تراجعت عن دعوتها للشعر الحر ولم تعد من انصاره • وقد تردد صدى هذه الشائعة في كثير من المجلات العربية من المغرب الى دمشق ، ومن الجزائر الى بغداد ، ومن القاهرة الى الرياض وفي كل بلد عربي • وكان واضحا لكل اديب مطلع على كتابي « قضايا الشعر المعاصر » وعلى مجموعاتي الشعرية المتوالية ان هذه الشائعة باطلة فلا حقيقة وراءها ولا سند لها •

ولعل الذين بدأوا الشائعة كانوا يتراوحون بين اديب رصين ولكنه لا يتثبت مما يقرا واديب ثان لا يحسن القراءة الجدية ، واديب ثالث يتعمد الاساءة الى لاسباب لا يعلمها الا الله • اما الذين تلوا هؤلاء فقد تناقلوها شائعة يقراونها

فيردونها فى الصحف دون ان يرجع اى منهم الى انتاجى فى الشعر والنقد ليمحص ما يتهمنى به ٠

وقد فات هـؤلاء كلهم أن ينبهوا قراءهم ـ بدافع الامانة والموضوعية ـ الى ان كتابى «قضايا الشعر المعاصر» كان اول كتاب تناول حركة الشعر الحر ، فدرسها من جوانبها كلهـا ، وكانت فيه محاولة جادة مخلصـة لوضـع اول عروض لهذا الشعر الجديد ٠

ففى الكتاب المذكور أحصيت الاوزان العربية التى يمكن نظم الشعر الحر منها ، وبينت امكانيات « الضرب » ، واطوال الاشطر ، وتأثير « الوتد » ٠ وقد اعتمدت فى ذلك كله على حبى للشعر الحر ، وحماستى له ، وعلى دراستى لعلم العروض ، وعلى سمعى الشعرى ٠ وقد عنيت عنـاية كبيرة بدراسة الاخطاء العروضية التى يقع فيها بعض شعراء الشـعر الحر ، ودعوت الى تصـحيحها على اسس محددة دعوت اليها ، موضـحة ان الشعر الحر لا يعفى الشاعر من معرفة العروض العربية كما يظن بعض الناس ٠٠ لانه قائم على تفعيلات الخليـل نفسها ، وعلى أصناف الضروب التى احصاها فى عروض الشعر العربى ٠

نازك الملائكة فقيدة الشعر الحر



وكنت بكل هذا احاول ان اقنـع المتزمتين من انصار شعر الشطرين الدارج ،أن شعرنا الحرالجديد موزون وزنا كاملا ، ولا يخرج على موازين الخليل اللهم الا فى أسلوبنا فى ترتيب التفعيلات وفى اختـلاف عددها من شطر الى شطر ٠ فاذا كنت فعلت كل هذا فى « قضايا الشعر المعـاصر » فكيف يمكن لاى اديب منصف ان يزعم اننى تراجعت عن الشعر الحر ونبذته واصبحت من أعدائه ؟

***

يضاف الى هذا اننى ادرجت فى كتابى المذكور فصلا مهما كل الاهمية عنوانه (الجذور الاجتماعية لحـركة الشعر الحر) وفيه ذكرت نواقص شعر الشطرين التى دفعتنى الى الخـروج عليه والدعوة الى شعر جديد يخلو من تلك النواقص ٠ ولئن كنت لم اتحدث عن نفسى فى هذا الفصل بضـمير المتكلم ، فقد اخترت ان اذيب شخصى فى اطار قولى « الشاعر العـربى المعاصر » لاننى ادركت ان كل شاعر استجاب لدعوتى تلك ٠لم يستجب لاننى انا صاحبة الدعوة ، وانما لان هـذا الاسلوب الشعرى الجديد يلبى ضرورة شعرية ملحة فى نفس الشاعر الحديث حتمتها ظروف اجتماعية وفكـرية وروحية ٠

والواقع اننى كنت فى ذلك الوقت ، قد امنت ايمانا راسخا باننى **لو لم اكن قد بدات حركة الشعر الحر بالدعوة الرسمية اليها عام ١٩٤٩ ـ فى مقدمة مجموعتى « شظايا ورماد » لكان بداها زميلى بدر شاكر السياب رحمه الله، ولو لم نكن انا وبدر قد بداناها لكان بداها شاعر عربى اخر غيرنا ٠ لان الشعر الحر كان فاكهة قد ان أوان قطافها من شجرة الشعر العربى المعاصر ٠٠ وهذا هو التفسير الوحيد لاستجابة الشعراء المعاصرين الى الحركة فور صدور مجموعتى « شظايا ورماد » ٠ لان الشعر الحر لو لم يوافق حاجة**





أنـــا... و الشعر الحر

حيوية في نفوسهم وعقولهم لما استجابوا له بتلك الحرارة والحماسة، وانما فضلي الوحيد التي سبقت غيري في رفع صوت هذه الدعوة وتثبيته ، وكانت رؤيتي للشعر الجديد من العمق والوضوح بحيث اثرت في كل شاعر حديث قرأ (شظايا ورماد) الصادرة عام ١٩٤٩ ـ تلك التي ما كادت تظهر حتى بدأ تيار من الاستجابة ، واذا الصحف العربية تبدأ بنشر قصائد حرة لشعراء من مختلف اقطار ارضنا العربية • وكان غير قليل من هذه القصائد الاولى يحمل لافتة اهداء نثرى الى • ولم اكن على معرفة باى من اولئك الشعراء اللطفاء الذين اهدونى قصائدهم الحرة الاولى مشكورين •

واقول أيضا : اذا كان الفصل المهم الذى تحققت فيه معايب شعر الشطرين موجودا في كتابى « قضايا الشعر المعاصر » فكيف يمكن ان يستند اليه اى اديب فى ان ينسب الى ما سموه بتراجع نازك الملائكة عن دعوة الشعر الحر ؟ واذا كنت قد تراجعت عن دعوتى ، فلماذا ـ بالله عليك ايها القارىء الكريم ـ اجهدت نفسى فى كتابة اكثر من مائة صفحة وضعت فيها عروضا كاملا لهذا الشعر الجديد وتناولت قضاياه المختلفة ؟ أليس هذا سؤالا جادا يجب ان يوجهه أى ناقد مسئول الى نفسه قبل ان يزعم للقارىء باننى نبذت الشعر الحر ؟

واما ان مجموعاتى الشعرية المتوالية تحتوى كلها على الشعر الحر، واما أننى اذعت ونشرت شعرا حرا حتى بعد صدور اخر مجموعة لى سنة ١٩٦٨ فهذا دليل اوضح واكبر ولكن بين ادبائنا ـ مع الاسف ـ من لا يشعرون بمسئولية القلم ، ولذلك يبيحون لانفسهم ان يغفلوا النصوص او يبتروها حسب اهوائهم لمجرد ان يسيئوا الى الاديب الذى يحملون عليه (١) .

ومع ذلك فالامانة والموضوعية تقضى بأن اصارح القارىء بأن اول فصل فى كتابى « قضايا الشعر المعاصر » كان يحتوى على عبارة مهمة لعلها هى التى روعت الشعراء المتحمسين للشعر الحر وهى قولى (ان الشعر الحر يجب الا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان) والواقع انها عبارة بريئة وليس فيها ما يخيف • فلو راجع قارىء بحوثى فى النقد الادبى لعرف لى سمة او خاصية ادبية ملازمة هى اننى احرص على ان اكون دقيقة دقة صارمة فى صياغة كل عبارة اكتبها ، اخاف ان يشط حرف واحد

---

(١) صدرت لى مطولة شعرية عنوانها «مأساة الحياة واغنية للانسان» عام ١٩٧٠ ولكنها قصيدة واحدة طويلة وليست مجموعة شعرية ولذلك لم اذكرها • وهى فى الاصل منظومة قبل عام ١٩٤٧ فليس فيها شعر حر •

مما أقول فيوسع المعنى الى جهة لا أقصدها . لذلك اعتدت ان أتأنى في الصياغة فأقصد كل لفظة في العبارة قصداً تاماً . وعلى هذا الاساس فلننظر في عبارتي المشار اليها .

لقد قلت ان الشعر الحر يجب الا يطغى على شعرنا المعاصر . ولو كنت وقفت هنا لكان المعنى انني اريد ان يكون شعر الشطرين هو الطاغي الغالب تاركة للشعر الحر مكاناً صغيراً فحسب . ولكن ليتذكر القارىء قولي بعد ذلك مباشرة « كل الطغيان » فهاتان كلمتان ملطفتان اشد التلطيف وهما تغيران المعنى تماماً . وقد قصدت بهما أنني لا أوافق المتزمتين المندفعين من شعراء الشعر الحر الذين يريدون ان يمحوا شعر الشطرين محوا كاملا ويحلوا الجديد محله . وانما اردت بعبارتي تلك ان نبقى مكانا لشعر الشطرين . وكان دافعي الى هذا التحذير ما لاحظته من تطرف كثير من شعراء الشعر الحر في تحقيرهم لشعر الشطرين وازدرائهم له . وهذا عندي ليس موقفاً مقبولا ، ولم اكن اقصده عندما أعلنت الدعوة الرسمية للشعر الحر عام ١٩٤٩ والدليل على ذلك انني لم اترك شعر الشطرين قط . فقد كنت ولا أزال اومن بضرورة بقاء النوعين معا يتلازمان في حياتنا الادبية تلازم توأمين جميلين نحبهما معا وندللهما معا .

***

كذلك تقتضي الامانة الادبية ان اضيف ان هذا الفصل الاول الذي درست فيه تاريخ الحركة الجديدة ـ بمقدار ما كنت أعرف عنها اذ ذاك ـ قد احتوى على ثلاثة مآخذ اخذتها على الشكل العروضي في شعرنا الجديد . وقد توصلت اليها بممارستي لنظم هذا الشعر ، وبملاحظتي المستمرة لما ينشره الزملاء من ذلك الشعر . وقد عددت هذه المآخذ الثلاثة عدا علميا موضوعيا متجردة من اهوائي .

واظن ان الذين اشاعوا فكرة تراجعي قد استندوا الى هذه المآخذ .. لانهم يتوهمون ان نصير الشعر الحر لا يمكن ان يرى له عيوبا . فاذا احصى مثل تلك العيوب ، فهو بالضرورة متراجع الى معسكر (الاعداء) .

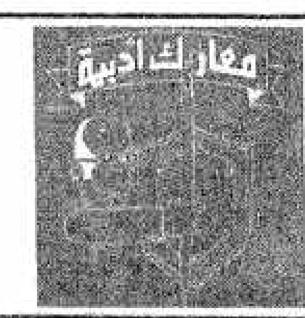
والواقع ان هذا التصور وهمي ومغلوط ، فان العاشق الموله يحب حبيبته على علمه بنقائصها وعيوبها . وما كان وجود المعايب يحول في اي وقت من الاوقات دون حبنا لاحبائنا واصدقائنا . ولولا ذلك لما استحق الحب اي انسان لاننا مخلوقون اساسا من النقص .

وكذلك الشعر الحر فان له نقائص ومعايب ، وتعدادي لهذه النقائص والمعايب لا يعني أنني تركته ، وكذلك امري بازاء شعر الشطرين فان معايبه لم تدفعني يوما الى نبذه .

والواقع ان اي شكل من اشكال الشعر ليس منزها عن العيوب ، فلكل شكل حسنات وسيئات . وعلى اساس هذه الحقيقة ادخلت في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » الفصلين المشار اليهما في احدهما احصيت معايب الشعر الحر ، وفي الآخر تابعت معايب شعر الشطرين . وانا احبهما واستعملهما كليهما ولم انبذ ايا منهما يوما .

كذلك ينبغي لي ان اقول ان اعدائي الكثار هؤلاء ، لو كانوا منصفين للاحظوا ان عدد المآخذ التي اوردتها على شعرنا الدارج القديم كانت اربعة ، بينما عدد مآخذي على الشعر الحر كانت ثلاثة فقط . وللاحظوا كذلك الحماسة الحارة التي تحدثت بها عن معايب شعر الشطرين التي دفعتني الى تبني دعوة كاملة للخروج عليه الى شكل شعري ارحب مدى .

ثم اني احب ان الفت النظر الى



أنـــا... و الشعر الحر

نقطة ثانية لاتقل اهمية عن عدد المآخذ الموجهة الى كل من الشكلين القديم والجديد ، وهي انني كتبت بحثي الاول الذي عددت فيه مآخذي على الشعر الحر عام ١٩٥٤ وقد نشرته مجلة « الاديب » البيروتية في حينه ، بينما كتبت البحث الثاني (المآخذ على شعر الشطرين) بعد ذلك بثلاث سنوات والقيته محاضرة عامة في كلية التربية ببغداد . ومعنى هذا واضح . فانا قد احسست بمعايب الشعر الحر سنة ١٩٥٤ ودفعتني الموضوعية الى نشرها مع انني كنت اذ ذاك في ذروة استعمالي للشعر الحر ـ اذا صح ان له ذروة .

وبعد ذلك بثلاث سنوات توصلت الى صيغة ادبية لمعايب شعر الشطرين . وكنت شاعرة بانني عجزت في مقدمة « شظايا ورماد» عن ايراد ادلة مقنعة اثبت بها ان شعر الشطرين لم يعد كافيا لاستيعاب كل تجارب الشاعر العربي المعاصر ، فلا بد من تطعيمه بشكل جديد قد يبعث فيه الحياة هو نفسه ، والواقع ان انصار الشطرين ـ او بعضهم في الحقيقة ـ قد ردوا على الدليل الذي اوردته ردا مقنعا ، ومعهم الحق ، فان دليلي الاول كان داحضا . ولكن هذا لم يكن يعني ان شعر الشطرين مبرأ من العيوب وانما يدل فقط على ان بنت السادسة والعشرين ـ التي كنتها يوم كتبت مقدمة شظايا ورماد ـ ما زالت اقل تجارب من ان تستطيع ايراد الادلة القوية على ضرورة قيام الشعر الحر ، فانى لم استطع ذلك الا سنة ١٩٥٧ بعد مرور عشر سنوات على اول قصيدة حرة نظمتها وهي « الكوليرا » .

واذا كان النقاد والقراء قد توهموا ان تعدادي لمعايب الشعر الحر دليل على تراجعي سنة ١٩٥٤ (١) ـ فانني قد اصبحت عام ١٩٥٧ اشد حماسة للشعر الحر بحيث رايت نقائص شعر الشطرين رؤية واضحة وابرزتها للقارىء في تدفق حار مندفع . ولم يصدر « قضايا الشعر المعاصر » الا سنة ١٩٦٢ وفيه ادرجت الفصلين معا. كل في موضعه ، لانني كنت قد نضجت وادركت ان لكل من الشكلين : الشعر الحر وشعر الشطرين مزايا وعيوبا فلا احد منهما خلو من المزايا ولا احد منهما فوق العيوب . وهذه نظرة موضوعية خالصة وقد الفت عبر حياتي الادبية ان اكون بعيدة عن الاهواء الجارفة جهد الطاقة ، ولم

---

(١) الحقيقة ان اسطورة تراجعي عن دعوة الشعر الحر لم تبدأ بالشيوع سنة ١٩٥٤ عندما نشر مقالي أول مرة وانما ظهرت بعد صدور المقال فصلا في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » عام ١٩٦٢ .

يزل مثلي الاعلى في الكتابة يستند الى هذه الصفة .

لتلك الاسباب التى اوضحتها بدأ الادباء يتقولون باننى قد تراجعت عن دعوة الشعر الحر .. وكان الرعيل الاول منهم واعيا الى حد ما للاسباب التى دفعته الى اتهامى بالردة . لانه يظن ولو ظنا بانه مستند الى كلامى فى الفصل الاول من « قضايا الشعر المعاصر » اما الرعيل الثانى والثالث والعاشر والعشرون فقد التقط اكثرهم التهمة عن طريق السماع او قراءة الصحف- فراحوا يرددون ما يسمعون دونما تثبت ومن دون ان يعترض على احدهم حس العدالة والحق فيقول لنفسه : أليس على قبل ان اردد الاتهام ، ان ارجع بنفسى الى الكتاب لاتثبت من صحة ما اكتب ؟ ثم ان نازك الملائكة لها شعر منشور فى المجلات وفى الكتب أفليس على ان اقرأه لارى هل هى حقا قد نبذت الشعر الحر وعادت الى شكل الشطرين عودة لا رجعة فيها ؟

ولو فعل هؤلاء الادباء ذلك ، لو رجعوا الى شعرى ، لوجدوا ان ما يكتبونه باطل . فلى مجموعاتي الشعرية كلها يلتقى الشعر الحر بشعر الشطرين . فضلا عن انى ـ بعد مجموعتى الاخيرة شجرة القمر الصادرة سنة ١٩٦٨ ـ قد واصلت اذاعة الشعر الحر ونشره فى المجلات الادبية .. واخر قصيدة حرة لى قد اذعتها من تليفزيون الكويت فى اواخر سنة ١٩٧٢ وعنوانها « للصلاة والثورة » وهى قصيدة طويلة من بحر الرجز شعرا حرا على الاصول الدارجة لهذا الشعر ، ولم أنشرها بعد ...

كما اذعت من اذاعة الكويت قصيدة حرة ثانية من بحر الرمل . ونشرت لى مجلة الاداب عام ١٩٧١ قصيدة حرة عنوانها « الضيف » . وفى مهرجان الشعر المنعقد ببغداد عام ١٩٦٩ القى اكثر الشعراء المشتركين قصائد شطرين وكنت قد القيت قصيدة حرة الى درجة اننى عندما نزلت من المسرح اقبل على اديب من انصار الشطرين يعاتبنى قائلا : « كل الشعراء القوا قصائد شطرين الا انت ، مع ان شعركم الحر هذا اصلح للقراءة منه للالقاء » .

وقد يقول القارىء : يكفينا دليلا على نبذها للشعر الحر انها تحصى لنفسها قصائد حرة قليلة نشرتها منذ ١٩٦٨ حتى اليوم والله يعلم كم قصيدة من شعر الشطرين لها . وجواب هذا اننى قد مررت بفترة من الصمت والقحط الشعرى طولها ثلاث سنوات لم اقلم خلالها لا بيتا ولا شطرا ولا عبارة موزونة . وانما انصرفت انصرافا كاملا الى كتابة بحوث النقد. وكان لهذا الجدب الشعرى اسباب متشعبة متداخلة ليس هذا مكان استعراضها . **والمهم ان الشعر عاد وتفجر فى حياتى اشد تفجر بعد ذلك**

وانا كنت قد رفضت نشر هذه القصائد الجديدة فلاننى افضل القاءها فى الاذاعة وفى امسيات شعرية .. ثم نشرها فى مجموعة شعرية جديدة أرجو ان تصدر فى العام القادم . وسيكون اكثر شعر هذه المجموعة من الاوزان الحرة لا من شعر الشطرين ولهذا ايضا اسباب فنية فالشاعر الواعى يختار متعمدا احد الاشكال لقصيدته اما شعر الشطرين ، او الموشح او شعر المقطوعة ، او الشعر

---

(١) ارجو ملاحظة معنى قولى « صغار الشعراء » فانا لا اريد به شعراءنا اليافعين فالشاعر قد يكون فى السبعين من عمره ويكون شاعرا صغيرا مع ذلك لانه ضحل الموهبة ميت الصياغة . يقابله فى الجهة الثانية شاعر فى الخامسة والعشرين ولكنه موهوب يبشر بشاعر كبير .



أنا... و الشعر الحر

الحر او سواه . والشكل مرتبط تماما بمضامين القصائد وان كان صغار الشعراء يجهلون هذا (١) وحسبنا ان نستشهد بالشاعر المبدع نزار قباني فهو يتنقل بين الشكلين .

أحب ان اقف الان عند دليل ثان استند اليه الذين زعموا ويزعمون انني نبذت الشعر الحر ، وذلك الدليل اشتقوه من مقدمة ديواني « شجرة القمر » . وخير مثال للاسلوب الذي يكتب به طائفة من هؤلاء الكتاب هذا المقال الذي نشرته مجلة الزهور (ملحق الهلال) في عددها السادس ، يونيه (حزيران) ١٩٧٣ بقلم السيد مصطفى الجرف ، فقد قال هذا الكاتب سامحه الله :

« فتلك هي الشاعرة نازك الملائكة تقول في مقدمة ديوانها « شجرة القمر » الذي صدر سنة ١٩٦٨ : « واني لعلى يقين من ان تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد ، وسيعود الشعراء الى الاوزان الشطرية بعد ان خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها » .

والواقع اني لن الوم اى قارىء غير مطلع اذا ما قرأ عبارتي هذه ، فوثق ثقة كاملة بانني قد نبذت الشعر الحر واصبحت من أعدائه المناوئين . ولكن ماذا سيقول هذا القارىء عن هذا الكاتب ان انا اكملت له عبارتي كما جاءت في تلك المقدمة واذا ما شرحت له السياق الذي وردت فيه ؟ لقد قلت بعدها مباشرة من دون اى فاصل : (وليس معنى هذا ان الشعر الحر سيموت ، وانما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض اغراضه ومقاصده دون ان يتعصب له ويترك الاوزان العربية الجميلة) . والواضح انني بهذا الموقف هنا كنت ارد في غيظ ظاهر على المتطرفين من انصار الشعر الحر الذين باتوا يتخذون من احتقار الشعر الشطرين مذهبا يتباهون به ، منادين بالقضاء على شعرنا ذلك قضاء مبرما

والدليل البسيط على ما اقول ـ اى على انني لم اقصد بكلامي اية دعوة لنبذ الشعر الحر ـ انني قلت بعد ذلك مباشرة (ومما احب ان اعلن عن اسفي له انني في شعرى الحر ـ اقصد المنشور منه في شجرة القمر ـ لم اعن عناية اكبر بالقافية فكنت اغيرها سريعا واتناول غيرها) حتى اقول : « ولهذا بت ادعو الى ان يرتكز الشعر الحر الى نوع من القافية الموحدة ولو توحيدا جزئيا فبذلك نزيده موسيقى وجمالا » ومعنى هذه العبارة واضح ، فانا اولا ما زلت ادعو الى الشعر الحر بنص العبارة ، ولكني ادخل عليه عنصرا جديدا قادتني اليه تجربتي الطويلة في ممارسة الشعر الحر ، هو العناية بالقافية .

وليلاحظ القارىء قولي عن الشعر الحر « نزيده موسيقى وجمالا » فان لفظة الزيادة تعني منطقيا وجود الموسيقى والجمال اصلا في طبيعة الشعر الحر ، وهذه الموسيقى وهذا

الجمال ستزيدهما القافية المتكررة .

وهل يريد القارىء دليلا اكبر على ان ما أراد الكاتب الفاضل مصطفى الجرف ان ينسبه الى من نبذ للشعر الحر لم يكن صحيحا ؟ انني في مجموعتي « شجرة القمر » نفسها قد ادرجت سبع قصائد حرة الوزن . وقد مر انني وعدت في المقدمة ان ازيد العناية بالقافية في شعري الحر التالي، وقد برزت بوعدي كما سيشاهد القارىء في مجموعتي القادمة ان شاء الله . ولكم كنت ساشكر الكاتب الفاضل لو انه لزم الامانة الادبية فأتم عبارتي التي نسخها مبتورة فلا يكون كمثل من يستشهد على عدم وجود الله سبحانه بالكلمات « واشهد ان لا اله » حاذفا بقيتها « الا الله » . على ان الواقع ان السيد مصطفى الجرف لم يكن يقصد الاساءة الى عندما بتر عبارتي فهو يؤمن ويعتقد ان الارتداد عن الشعر الحر فضيلة يمدح بها الشاعر . وانه ليؤسفني انني لا امتلك هذه الفضيلة ولم تكن لي يوما . لا بل انني انكر اشد الانكار انها فضيلة .

وختاما أحب ان أعلن ـ وارجو ان تكون هذه اخر مرة ـ انني لم ازل احب الشعر الحر واتحمس له واستعمله بلا انقطاع منذ عام ١٩٤٧ حتى اليوم . ولم تمر على فترة تركت فيها نظم الشعر الحر مطلقا . وكل ما في الامر ان في نفسي شيئا من غيظ من شعراء الشعر الحر المتطرفين الذين يهاجمون شعر الشطرين ويهزءون به ويسمونه « تقليديا » . والواقع انني احمل في نفسي غيظا مماثلا من انصار الشطرين المتطرفين الذين يسخرون من شعرنا الحر ويزعمون أو يتوهمون انه بلا وزن .

وقد يتساءل القارىء ـ وهو سؤال وجيه ـ لماذا احرص على الرد على الفئة الاولى دون ان احاول مناقشة الفئة الثانية ؟ لماذا ارفع صوتي مناصرة شعر الشطرين بينما اترك الشعر الحر دونما مناصرة ؟

والجواب ان سر ذلك ارتباط اسمي وسمعتي الشعرية بالدعوة الى الشعر الحر بحيث تلقيت وما زلت اتلقى الكثير من مهاجمات انصار الشطرين وسخريتهم ، فانا نصيرة الشعر الحر فلا حاجة بي الى الدفاع عنه . ذلك فضلا عن ان كل مراقب نزيه ينظر الى الموقف الشعري القائم يدرك ادراكا واضحا ان الشعر الحر هو المنتصر الغالب وهو الذي يملك المستقبل بحيث اصبح شعر الشطرين هو فرخ الحمام الضعيف الذي يحتاج الى الدفاع والمناصرة . ولذلك ارفع صوتي واحث شعراءنا اليافعين على أن يعودوا اليه ويستعملوه الى جانب الشعر الحر ، كما يفعل محمود درويش وسميح القاسم وغيرهما . فان اوزان الشطرين جميلة في ذاتها وفيها امكانيات كبيرة .

وقد يكون من نافلة القول ان اشير الى ان صورة شعر الشطرين لدى كثير من الشعراء التقليديين قبيحة منفرة وليست هي التي أدافع عنها وادعو اليها . وانما اريد أن يسري دم حار جديد في شعر الشطرين يهبه الحياة والاصالة ويعيد له مكانته التي فقدها في قلوب اليافعين .

وساختم هذا البيان بمثل كلماتي التي قلتها في مقدمة «شجرة القمر» : « اننا عائدون الى شعر الشطرين ، كما اننا عائدون الى فلسطين ان شاء الله ، ولسوف يسير الشكل الجديد والشكل القديم يدا بيد ، يسعدان الملايين من عشاق الشعر العربي ، ويهبان حياتنا الفكرية والروحية ابعادا واعماقا جديدة

● نازك الملائكة ●
● الكويت ●

لبنان
الآداب
العدد رقم 6
1 يونيو 1954

أنشودة المطر

من ايام الضيــاع في الكويت ، على الخليج العربي

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعة السحَرْ ،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر .
عيناكِ حين تبسمان تُورق الكرومْ
وترقص الأضواءُ .. كالأقمار في نَهَر
يرجّه المجذاف وهناً ساعة السحر ؛
كأنما تنبض في غورَيهما ، النجوم ...
★
وتغرقان في ضباب مـن أسىً شفيفْ
كالبحر سرّح اليدَين فوقـه المساء ،
دفء الشتاء فيه ، وارتعاشة الخريف ،
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء ؛
فتستفيقُ ملء روحي ، رعشةُ البكاء
ونشوةٌ وحشيةٌ تعــانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !
★
كأن « أقواس السحاب » تشربُ الغيوم
وقطرةً فقطرة تذوب في المطرْ ...
وكركرَ الأطفال في عرائش الكروم ،
ودغدغت صمتَ العصافير على الشجر
أنشودةُ المطر ...
مطرْ ...
مطر ...
مطر ...
تثـاءب المساء ، والغيــوم ما تزالْ
تسحُّ ما تسحّ من دموعها الثقــال
كأن طفلاً بات يهذي قبل ان ينام :
بأن أمـــه — التي افاق منــذ عام
فلم يجدها ، ثم حــين لجّ في السؤال
قالوا له : « بعد غدٍ تعود .. » —
لا بد ان تعود
وإن تهامس الرفــاق إنها هناكْ
في جانب التلّ تنام نومةَ اللحود
تسفُّ من ترابها وتشربُ المطر ؛
كأنّ صيّاداً حزيناً يجمع الشّباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناءَ حيثُ يأفل القمر .
مطَرْ ...
مطَرْ ....
أتعلمينَ أيَّ حُزنٍ يبعثُ المطر ؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟
وكيف يشعر الوحيدُ فيه بالضياع ؟
بلا انتهاء — كالدم المراق ، كالجياع ،
كالحبّ ، كالأطفال ، كالموتى — هو المطر !
ومقلتاكِ بي تطيفان مـع المطر
وعبْرَ أمواجِ الخليج تمسحُ البروقْ
سواحلَ العراق بالنجوم والمحار ،
كأنها تهمُّ بالشروق
فيسحب الليلُ عليها من دمٍ دثار .
أصيح بالخليج : « يا خليــجْ
يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحارِ ، والردى ! »
فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
« يا خليـــج
يا واهب المحار والردى .. »
★
أكاد أسمع العراقَ يذْخرُ الرعود
ويخزنُ البروقَ في السهول والجبال ،
حتى إذا ما فضّ عنها ختْمَها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود
في الوادِ من أثرْ .
أكاد أسمع النخيلَ يشرب المطر
وأسمع القرى تئنُّ ، والمهاجرين
يصارعون ، بالمجاذيف وبالقلوع ،
عواصفَ الخليج والرعودَ ، منشدين :
« مَطرْ ...
مَطرْ ...
مَطرْ ...
وفي العراق جوعْ !
وينثرُ الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ
لتشبعَ الغربانُ والجراد
وتطحنَ الشوانَ والحجرْ
رحىً تدور في الحقول ... حولها بشرْ !
مطر ...
مطر ...
مطر ...
وكم ذرفنا ، ليلةَ الرحيل ، من دموع
ثم اعتللنا — خوفَ أن نُلامَ — بالمطر ..
مطر ...
مطر ...
ومنذ أن كنا صغاراً ، كانت السماء
تغيمُ في الشتاء
ويهطل المطر ،
وكلَّ عامٍ — حين يُعشبُ الثرى — نجوع !
ما مرَّ عامٌ والعراقُ ليس فيه جوع .
مطر ...
مطر ...
مطر ...
في كلِّ قطرةٍ من المطر
حمراءُ أو صفراءُ من أجنّةِ الزَّهَرْ .
وكلُّ دمعةٍ من الجياع والعراة
وكلُّ قطرةٍ تراقُ من دم العبيد
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد
أو حُلمةٌ تورّدتْ على فم الوليد
في عالم الغد الفتيِّ ، واهب الحياة !
مَطرْ ...
مطر ...
مطر ...
سيُعشبُ العراقُ بالمطر ... »

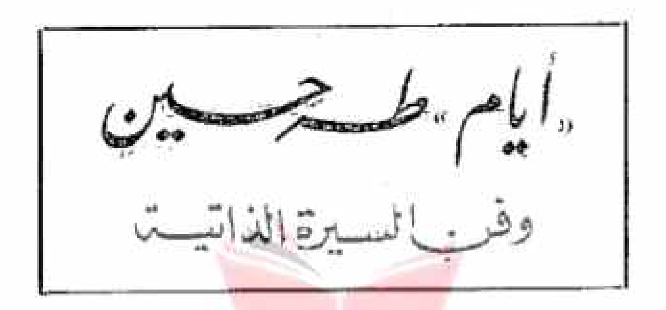
★

أصيح بالخليج : « يا خليج ..
يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ! »
فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
« يا خليج
يا واهب المحار والردى . »
وينثر الخليج ، من هِباته الكثار ،
على الرمال : رغوَه الأجاج ، والمحار
وما تبقّى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلَّ يشربِ الردى
من لجة الخليج والقرار ،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرةٍ يربُّها الفرات بالندى .
وأسمع الصدى
يرن في الخليج :
« مطر ..
مطر ..
مطر ..
في كل قطرة من المطرْ
حمراءُ أو صفراء من أجنّة الزَّهر .
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسمٍ جديد
أو حُلمة تورّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيِّ ، واهبِ الحياة .. »

. . . .

ويهطل المطر ..

بغداد — **بدر شاكر السياب**



الدكتور حسام الخطيب

١ – جوهر تجربة « الأيام »

يمثل كتاب « الأيام » بجزأيه الأولين وجزئه الثالث الذي ظهر بعدهما بزمن غير قصير ظاهرة ذات شأن غير عادي في الادب العربي الحديث . وتعتبر هـذه الظاهرة – شأنها شأن كثير مما أبدعته قريحة طه حسين – تجاوزاً للواقع الادبي في عصر الكاتب وثمرة مبكرة نضجت قبل موسمها المتوقع . ومما يزيد في أهمية هذه الظاهرة إن «الأيام» كتاب في (السيرة الذاتية autebiography) ، وحين أصدر طه حسين الجزء الأول منه (سنة ١٩٢٩) كان تقريباً الطارق الاول لهذا الفن في المشرق العربي . بل إن هذا

الفن — حتى يومنا هذا — مازال بكراً في أدبنا العربي ، وان الكتب الناجحة فيه لاتكاد تتجاوز أصابع اليد عداً . يضاف الى ذلك ان السيرة الذاتية فن خاص جداً ودقيق وحساس ، يقوم على الكشف الداخلي والاعتراف ولباقة العرض ولطف الاشارة . ومن هنا كان يحتاج لشروط اجتماعية موانية ، من أهمها ان يكون المجتمع قد بلغ درجة كافية من التطور والانفتاح لتتيح له ان يتقبل اعترافات الكاتب وآراءه وصراحته وتجربته الخاصة بروح من التسامح والتعاطف ، وتقدير لهامش الضعف الانساني الذي لابد ان تكشف عنه أية سيرة ذاتية ناجحة ، وان كتابة سيرة ذاتية صريحة في مجتمع متزمت مثلاً يمكن ان تتضمن انتحاراً على المستويين الشخصي والفني بما قد تجره من نقمة على الكاتب لا تتوقف عند إدانته كانسان — ولو من خلال اعترافات طوعية — بل قد تنسحب على انتاجه الفني وتدمغه وتعزله اجتماعياً .

ومن هنا يظل كتاب « الايام » ظاهرة ذات شأن غير عادي في الأدب العربي الحديث . وأول ما يلفت النظر بشأن هذه الظاهرة أنه على الرغم من كل ما يمكن أن يقال عن افتقار فن السيرة الذاتية الى جذور عميقة في الأدب العربي ، وعلى الرغم مما يمكن ان يقال عن انغلاق المجتمع العربي في النصف الاول من هذا القرن ، وعن انعدام الحرية الاجتماعية والسياسية فيه ، وعن وجود عوامل ثقافية غير مواتية لسيرة الذاتية ، فقد قوبل الجزء الاول من الايام بتهليل عظيم ابان صدوره وحظي برواج واسع ، ونال الاهتمام الذي يستحقه سواء في أوساط المثقفين والنقاد أو في اوساط القراء العاديين من هواة المطالعة .

وبالطبع تشير هذه الحقيقة بوضوح الى ما نعرفه عن وجود استعداد قوي لدى القارىء العربي لتقبل هذا الفن ، مع غيره من الفنون الادبية الحديثة ، ومنحه التقدير اللازم ، لكنه من الظلم لطه حسين أن نكتفي بهذه الدلالة ونقف عندها . ذلك أن نجاح « الايام » ، الذي أتى تجاوزاً لأدب عصره ، لا يرجع فقط الى تطلع القارىء الى كتاب في فن أدبي جديد كالسيرة الذاتية . كما انه لا يفسر تماماً بما اتصف به هذا الكتاب من صراحة نسبية في العرض ووضوح في القصد وطلاوة في الحديث وبراعة في السرد ، وانها لمزايا كفيلة بأن تنجح اي كتاب . نعم . لقد كان « الايام » بدعاً جديداً في بابه ، وحمل نفساً غير مألوف في الادب العربي ، وقدم نفسه للناس بحلة ادبية جذابة ، ولكن هذه الامور وحدها لا تكفي لتفسير سره . واذا قبلنا الاجماع العام بوضعه في مصاف

الروائع الأدبية فعلينا أن نبحث عن سره الخاص مادام لكل رائعة أدبيـة سرها .

وفي هذا المجال يخطر للانسان أن هناك وجهين لسر « الأيام »: وجهاً عاماً يتعلق بتجربة الانسان الوجودية المطلقة، ووجهاً خاصاً يتعلق بتجربة طه حسين الضرير الموهوب من خلال الظروف المعطاة .

١ — ان تجربة طه حسين في « الأيام » تقـدم لنا ذوب التجربة الانسانيـة في مواجهة الشرط الانساني ومحاولة تغييره لصالحها . وعلى الرغم من أنه في الاصل حديث انسان معين عن تجربته المرة في متاهات غابة الحيـاة الوعرة فقد تضمن نفساً انسانياً جوهرياً أبلغ من أي نفس شخصي ، وكانت فيه أنة من عذاب أوديب ، ونفحـة من مغامرة يوليسيز ، ونفحـة من تصميم بروميثيوس . وشحنة من سوداوية المعري ، ومسحة من سخرية الجاحظ . ان كتاب « الأيام » ينتسب الى كل اولئـك الذين خاضوا الملحمة الانسانية وقدموها لنا كلاماً مستساغاً، ان طه حسين المستسلم في قطار لايعرف الى أين سيفضي به المسير يمكن أن يكون (أوديب) الذي يسلم نفسه لتعرجات الطرق .

وان طه حسين راكب الباخرة المغامر في سبيل المجهول والمعرض للتهلكة يمكن أن يكون يوليسيز الذي اختار الطريق الصعب ليعرف أكثر ويجرب أكثر ، وان طه حسين الذي صدته الحياة وصده المجتمع وصدته الجامعة لما زاده ذلك الا تصميماً على الصمود وتقبلا للعذاب ليس إلا بروميثيوس المعذب الصامد في وجه زيوس . وان طه حسين لشديد الشبه بالمعري حين يتوقع الأسوأ في أحيان كثيرة ويخلو الى نفسه ليبكي ويتألم لانه يعرف طبيعة تلك الازدواجية المقيتة بين الطاقة التي تمور في داخله والعجز الذي كان يضرب طوقه عليه من خلال فقدان البصر وان طه حسين لشديد الشبه بالجاحظ إذ يعرف نقاط الضعف في الشخصية الانسانية ويحسن تضخيمها ليولد الضحك والسخرية .

وأن حصيلة هذه التجربة ذات الجوهر الانساني لها أيضاً مغزى انساني مشترك فهي تلخص خط سير الانسانية في تغلبها على مافي ذاتها وما حولها من شروط ، وان تجربة طه حسين لتعلمنا ان الظروف قابلة لان تتبدل لصالح الانسان بالجهد والدأب والصدق مع الذات .

٢ — واذا كان النفس الانساني في « الأيام » يشكل السر العام لنجاح هذه الملحمة الصغيرة ، فان سرها الخاص إنما يكمن في طبيعة الموقف الاحتجاجي للمؤلف إزاء تجربته الصعبة . في كل سطر هناك احتجاج صميمي ضد العاهة الكبرى ، وهل أكبر من

تلك العاهة التي تحرم الإنسان من أن يرى ما يراه الناس وأن يتحرك كما يتحركون وأن يعتمد على نفسه كما يفعل كل إنسان ، بدلاً من أن يظل في حاجة إلى الآخرين .

إن الحرمان من البصر ليس تحدياً بسيطاً ، وكل نضال من أجل الحياة يقوم به المكفوفون إنما هو تجربة غنية لأنهم ـ على الأقل ـ يواجهون صعوبات فوق عادية ويدفعون ثمن الحياة أضعافاً مضاعفة ، ولذلك يكون احتجاجهم مقبولاً ومسوّغاً مهما بلغ من الحدة . لكن طه حسين يفاجئنا بنوّع فريد من الاحتجاج . إنه احتجاج معافى وغير مباشر وغير حاد وغير يائس ، ولكنه أيضاً احتجاج واضح ومقصود ومتألم وداع ، وأخيراً مفعم بالرفض والكبرياء . هل أقول إنه يختلف عن أنواع الاحتجاج التي شهدناها عند عباقرة المكفوفين . إنها لدعوى عريضة وتحتاج من البحث والتقصي ما لا تقدر عليه هذه اللمحة العجلى . ومع ذلك لنتذكر احتجاج بشار بن برد المتمثل في العدوانية والإقذاع والبذاءة من جهة والمشبع بنوع من التعالي التعويضي الرافض لأي نوع من الاشفاق أو التعاطف .

عميت جنيناً والذكاء من العمى فجئت عجيب الظن للعلم موئلا
وغاض ضياء العين للعلم رافداً بقلب إذا ما ضيّع الناس حصّلا

ولنتذكر أيضاً احتجاج أبي العلاء المعري المباشر الشاكي المفعم بروح المأساة .

أراني في الثلاثة من سجوني فلا تسأل عن الخبر النبيث
لفقدي ناظري ولزوم بيتي وكون النفس في الجسد الخبيث

ومن الغرب لنتذكر مثلاً احتجاج الشاعر الانكليزي ملتون صاحب الفردوس المفقود منها والمستعاد: Pavadise و Pavadis Regained إنه احتجاج المؤمن الراضي بما قسم له ، المعاتب ، وربما الناصح ، وكأنه يقول لربه : أنا راض أن أحرم من هذه النعمة التي لا يحرمها الناس إلا حين يموتون ، وقد كنت خليقاً ، لو لم يكن بصري معطلاً . أن أحسن بهذه النعمة خدمة ربي وأن أزداد اليه قربي .

« When I consider how light is spent
Ere half my days in this dark world and wide ,
And that one talent which is death to hide
Lodged with me useless , though my soul more bent
To serve therewith my maker, and present

My true acount, les He, returning chide,
« Doth God exact day - labour, light denied ? »
I fondly ask . . . . . . ».

وبالضبط :

« حين أفكر كيف فقدت بصري

قبل انقضاء نصف أيامي في هذا العالم المظلم الفسيح

وكيف أن موهبة من شأن الموت وحده أن يقضي عليها

أضحت معطلة عندي ، مع أن روحي شديدة التوق

الى خدمة خالقي بها ، وتقديم

حساب صحيح له لئلا يؤاخذني ...

أجدني اتساءل بشغف :

« هل يكلفنا الله بسعي نهارنا وقد حرمنا نعمة النور ؟ »

وإن المرء ليحاول أن يستذكر ألواناً أخرى من احتجاج عباقرة المكفوفين وما أكثرهم ، فلا يجد فيهم مثل احتجاج طه حسين الصامت الناطق الذي مرّ بالناس أو مروا به هادئاً بليغاً ولكن في استحياء حتى إنه لم يكد يسترعي منهم انتباهاً. هاهو « الفتى » يصف في آخر الجزء الثاني من الأيام كيف نسيه أهله وذووه في القطار ولم يفطنوا إليه إلا بعد أن استقروا في منزلهم الجديد في المدينة الجديدة التي انتقل إليها والده الشيخ الموظف :

« فانتقلت الأسرة ومعها الفتى . ركبت القطار منتصف الليل وبلغت تلك المدينة الساعة الرابعة من غد . وكانت المدينة جديدة ، وكان القطار لا يقف فيها إلا دقيقة واحدة . وكانت الأسرة ضخمة يقودها أكبر أبنائها ، وفيها النساء والأطفال، ومعها متاع ضخم عظيم . فلما دنا القطار من المحطة أقبل كبار الأسرة على النساء والأطفال والمتاع يقربون ذلك كله من باب العربة ، حتى إذا وقف القطار دفعوا ذلك كله دفعاً إلى الأرض ، ثم تواثبوا من ورائه ، ومضى القطار ولم ينسوا فيه إلا أخاهم هذا الضرير ، وقد ذعر الفتى حين رأى نفسه وحيداً عاجزاً عن أن يقضي في أمره بشيء . ولكن جماعة من السَّفْر رأوا عجزه وحيرته فرفقوا به وجعلوا يهدؤونه . حتى إذا وقف القطار في أول محطة أنزلوه . وأسلموه الى صاحب التلغراف وعادوا إلى

قطارهم . وقد عرف الفتى بعد ذلك أن الأسرة بلغت دارها في مدينتها الجديدة فجعلت تزور الدار وتتفقد حجراتها وغرفاتها ، وتقر كل شيء في مكانه . ثم أقبل الشيخ عليها فجلس يتحدث الى هذا وذاك من أبنائه والى هذه وتلك من بناته .

ثم جرى عرضاً ذكر الفتى بعد أن مضى على وصول الأسرة وقت غير قصير . فلما سمع الشيخ اسم الفتى ارتاع وارتاعت أمه وارتاع إخوته ، وهرول الشباب منهم الى مكتب التلغراف ، ولكنهم لم يبلغوه حتى وجدوا النبأ بأن أخاهم في المحطة المجاورة ينتظر من يأتي ليرده إليهم . فأرسلوا إليه من جاءبه ردفاً على ظهر بغلة كانت تسعى هادئة مرة مهملجةبه مرة أخرى ، فتضيف في قلبه فرقاً الى فرق وذعراً الى ذعر .

ولم ينس الفتى قط مجلسه عند صاحب التلغراف ، وكان شاباً نشيطاً كثير الضحك كثير المزاح . وقد اجتمع إليه جماعة من موظفي المحطة ، فلما رأوا عنده هذا الفتى أنكروه ثم عرفوا أمره ، فأظهروا العطف عليه والرقة له ، وقد رأوا شيخاً ضريراً فما شكوا في انه يحسن قراءة القرآن أو يحسن الغناء . وهم يطلبون إليه ان يغني لهم شيئاً . فاذا أقسم لهم انه لا يحسن الغناء طلبوا إليه أن يقرأ لهم شيئاً من القرآن ، فاذا أقسم لهم انه لا يحسن التصويت بالقرآن الحوا عليه وابوا الا ان يسمعوه . واضطر الفتى إلى ان يقرأ القرآن خجلا وجلا مستحيياً ضيقاً بالحياة لاعناً للايام ، واذا صوته يحتبس في حلقه ، واذا الدموع تنهمر على خديه ، واذا القوم يرفقون به وينصرفون عنه ، ويتركونه وحيداً او كالوحيد حتى يأتي من يرده إلى اسرته . » (١)

نعم . لقد بكى طه حسين حين أحرجه الغرباء، كما بكى في مناسبات كثيرة من أيام شبابه حين كانت تشتد عليه الامور وتنبو به الظروف، ولكن بكاءه كان ينتهي دائماً بجفاف دمعته ، لم يخلف فيه عقداً ولا تخاذلاً ولا يأساً ولا نقمة على الحياة ، بل كان يستحيل عنده الى عزم وبأس وصبر . اسمعه يعلق على الحادثة المؤلمة التي كانت كفيلة أن تدعو أديباً غيره لأن يؤلف فيها قصيدة دامية أو مأساة نادبة :

« آذت هذه القصة الفتى في نفسه ، ولكنها على ذلك لم تبغض اليه المدينة الجديدة ولم تزهده في زيارتها ، وانما احبها وجعلت نفسه تشتاق اليها اشد الشوق كلما دنا الصيف، وان كان الحر فيها شديداً لا يطاق . » (٢) .

---

(١) الايام — ج ٢ ، ص ١٧٧ — ١٧٩ .

(٢) الايام — ج ٢ ، ص ١٧٩ .

لقد آذته القصة في نفسه، ولكنه لم يسمح لهذا الاذى أن يسقط نفسه على المدينة وأهلها ويتحول الى عقدة ينطوي عليها الفتى ، فالعاهة لها شأن والحكم على الأشياء شأن آخر ، والاحتجاج على العاهة لا يعني الاحتجاج على الاشياء . وانه لموقف معافى أتاح لطه حسين ان يظل أبداً مبدعاً متهيئاً للعطاء .

ولعل أعظم ما في هذا الموقفالاحتجاجيالمعافى أنه كان يصدر عن وعيواضح. فقد كان طه حسين يشعر بالظلم شعوراً حاداً ولكنه في الوقت نفسه كان يعرف أن قدرته على العطاء مرهونة بسلامة ادراكه ، ولذلك مارس على نفسه ضبطاً عظيماً وروّضها والتصر عليها . وكان اقرب المكفوفين العباقرة الى نفسه أعمى المعرة ، رهين المحابس الثلاثة ؛ وقد اكتشف « صاحبنا » أن أبا العلاء يمارس عليه تأثيراً تشاؤمياً مفرطاً قد يكون معيقاً له في تجربة الحياة التي يخوضها بعزم ، فحاول بالتدريج أن يبقي هذا التأثير في حجمه الطبيعي وان لا يسمح له بعرقلة سعيه المعافى (١) . وفي أكثر من مناسبة كان « صاحبنا » يعرف ان الانتصار في الحياة لا يتم الا عن طريق الانتصار على النفس ؛ وقد اظهر في الجزء الثالث من الايام ندمه على كل ما كتبه في ايام شبابه من نقد لاذع للآخرين بسبب ما في هذا النقد من تهجم واسراف . وسجل بذلك صفحة جديدة في سجل الانتصار على النفس ؛ وانه لعمل غير سهل في حالة انسان موهوب حساس يشعر بأنه ضحية العاهة وضحية الاضطهاد وضحية الفقر .

وهكذايكون سحر «الأيام » مديناً بشكل رئيسي لجوهره الانساني العاموالخاص، للتجربة الانسانية العامة ملونة ومعروضة من خلال تجربة فرد مبتلى وموهوب في آن واحد ، وهذا هو شأن الكتب العظيمة في كل زمان وعندكل شعب ، إن هذه الروائع لا تبلى مها تغيرت الاذواق والأزياء . وفي الخمسينات سألت مجلة (الآداب)(٢) إبان صدورها نخبة من ادبائنا العرب عن أحسن خمسة كتب إبداعية قرؤوها في الأدب العربي الحديث فكان أن ذكر كتاب (الأيام) في خمس اجابات من مجموع ست إجابات ، ولم يتوافر أي تواتر لكتاب آخر غيره .

ولو سئل أحدنا اليوم السؤال نفسه وبعد مضي حوالي ثلث قرن على انتهاء طه حسين من كتابة الجزء الثاني من الايام (فرغ منه في آب ١٩٣٩) لكان كتاب (الايام)

---

(١) الايام — ج ٣ ، ص ٧٩ .
(٢) الآداب ، الاستفتاء — ع ٣ س ١ ، آذار ١٩٥٣ .

من ضمن أية قائمة يقترحها المرء ، صغرت أم كبرت. وأحسب أن (الأيام) سيظل كتاباً مؤثراً إلى مدى غير قصير. وإنه يمثل طه حسين الانسان أكثر مما يمثل طه حسين الأديب. (١) وما من شك أن جمال العرض وحسن التأني للموضوع وبراعة السبك من العوامل التي اسهمت في نجاح (الايام) ، وما من شك في أن تعلق القراء بعميد الادب العربي كان أيضاً عاملاً مهماً في هذا المجال ، ولكن يظل العامل الاساسي في روعة « الايام » هو جوهر طه حسين الإنسان . وإن (الايام) لو لم تكن سيرة ذاتية لكان في مضمون التجربة التي تحكيها مايؤهلها لان تكون رواية رائعة أو مسرحية مؤثرة ؛ سواء أعرف الناس من هو بطلها الواقعي أم لم يعرفوا .

٢ ـ « الأيام » في الجزء الثالث :

أ ـ في نهاية الجزء الثاني من الايام أشار طه حسين إلى احتمال استئنافه الكلام على سيرته ، ذلك أن الجزء الثاني يقف به عند نقطة اتصاله بالجامعة المصرية ومحاولته في الوقت نفسه أن لايقطع صلته بالأزهر ، ولم تكن تلك النقطة إلا إشارة البدء لمرحلة من الصراع الحاد جديرة بأن تسجل فيما بعد . « فليصل إذاً من حبل الازهر ماانقطع أو ماهم أن ينقطع ، وليظل إذاً طالباً بالجامعتين : بالجامعة الازهرية كما كان الازهر يسمى في ذلك الوقت وبالجامعة المصرية ، وليحي إذا هذه الحياة المشتركة التي يتجاذبه فيها قديم الازهر في ذلك الحي العتيق بين الباطنية وكفر الطماعين ، وجديد الجامعة في ذلك الحي الانيق من شارع قصر العيني . فلندعه كما كان موضوعاً للصراع بين القديم والجديد . ومن يدري لعلنا نعود اليه مرة اخرى . »

ولقد صمت طه حسين طويلاً قبل أن يستأنف الحديث عن ذلك الصراع الحاد بين القديم والجديد ، وعلى الرغم من أنه تحدث عن تجربة حياته في مناسبات كثيرة ، فإن الجزء الثالث من الايام تأخر في الصدور ، وظهر بغير مقدمة تشير الى زمان كتابته ، بل

---

(١) «إنه الاديب الوحيد في مصر الذي أشعر كلما لقيته أنني أتحدث إلى رجلين: أحدهما إنسان والاخر أديب . » هكذا قال أنور المعداوي على أثر لقاء له مع طه حسين «زوايا ولقطات» الاداب . ع١٢ ، س٢ ، كانون الاول ١٩٥٤ .

(٢) الايام ـ ج ٢ ، ص ١٨٣ .

إن دار المعارف التي نشرته سنة ١٩٧٢ لاتشير إلى أية طبعة سابقة لهذا التاريخ .(١)

وحين قدر « للفتى » الذي صار « صاحبنا » في الجزء الثالث ، أن يستأنف حديثه ابتدأ تماماً من النقطة التي خلفناه عندها أو خلفنا عندها في آخر الجزء الثاني ؛ وأخذ يفصل في ذكر معاناته بالأزهر وفي تخوفه من السنوات الطوال القادمة عليه ، وإنه لكذلك وإذا بباب الأمل ينفتح أمامه متمثلاً بافتتاح الجامعة المصرية .

« وكان نبأ الجامعة هذا ايذاناً للفتى بأن غمة تلك توشك أن تكشف ، وبأن غمرة تلك توشك أن تنجلي . لقد يتاح له ان يسمع غير ما تعود أن يبدىء فيه ويعيد من علم ذلك الحمل ... » . (٢)

وتقبله الجامعة طالباً منتسباً :

« ولم ينفق الفتى ثلاثة أيام منذ افتتاح الجامعة حتى تغيرت حياته تغيراً فجائياً كاملاً » . (٣)

وفي البدء حاول أن يقيم نوعاً من الازدواجية بين الأزهر (القديم) والجامعة (الجديدة) ، فكان صباحه للأزهر ومساؤه للجامعة ، ولكن التوازن كان مفقوداً بين القطبين المتناقضين ولذلك :

« لم يكد صاحبنا يتصل بالجامعة حتى رثت الأسباب بينه وبين الازهر ، فأصبح لا يمنحه من الوقت إلا أقصره ، ولايعطيه من الجهد إلا أيسره .

ولم تكن الجامعة وحدها هي التي صرفته عن الأزهر . وإنما صرفه عنه قبل ذلك زهده فيه وضيقه به ، وملله من أحاديثه المعادة . » (ص ١٠)

وبالتدريج تحرر (الفتى) من إسار القديم وشيوخه وأخذ يتصل بالحركة الثقافية الجديدة في مصر ، وأتيحت له فرصة التعرف بالاستاذ لطفي السيد وأخذ يلقاه في الجريدة كل مساء تقريباً ، كما اتصل بالشيخ عبد العزيز جاويش « فأكثر الاختلاف اليه

(١) ظهرت مادة (الايام — ٣) في مجلة تشرته دار الاداب تحت عنوان « مذكرات طه حسين » ، في شهر شباط عام ١٩٦٧ .

(٢) الأيام — ٣ ، ص ٦

(٣) الأيام — ٣ ، ص ٩

والاستماع له » ، وكان الأول يزيد له الاعتدال والقصد وكان الثاني يحرضه على الغلو والاسراف في النقد « وكان الفتى يستجيب للمذهبين جميعاً ، فاذا اقتصد في النقد نشر في الجريدة ، وإذا غلا نشر في صحف الحزب الوطني » . (ص ١١) وأخيراً ساءت الحال بينه وبين الأزهر ووجد نفسه يتقدم الى امتحان العالمية وقد ناصبه شيوخه العداء . وقست عليه اللجنة الفاحصة وأرسلت إليه اثناء الامتحان من يبلغه بأنه « قد سقط ، وبأن اللجنة لا تريد أن يتم ما بقي له من الدروس » ص ١٦ وبذلك انتهى ما بينه وبين الأزهر تماماً .

وتستمر حياته بعد ذلك بين الجامعة والصحف والأوساط الثقافية ويخفق قلبه للمرأة أول خفقة إذا يسمع صوت الانسة مي في حفل لتكريم خليل مطران .

وفي هذا الوسط الجديد يجد الفتى نفسه فينشط لاستقاء المعرفة كما ينشط للكتابة ، لولا أن تكدره امور بعضها هيّن كمسألة دخول المحاضرات برفقة دليله الصغير ، وبعضها يحتاج الى عناء شديد كتعلم اللغة الفرنسية التي كانت شرطاً لا بد منه لمتابعة الدراسة في الجامعة . ولكن الامتحان الأكبر الذي خاضه .

كان تأمين البعثة الى فرنسا عن طريق الجامعة ، وما أكثر ما وضعت الجامعة في وجهه من عقبات ، ولكنه صمد لكل التحديات ، واستطاع أن يكون اول طالب يتخرج من الجامعة المصرية !

وهيء له على أثر فوزه « المثول بين يدي الحضرة العلية الخديوية » ، وأصبحت البعثة حقاً مؤكداً له . ولكن إعلان الحرب العالمية الاول يفاجيء احلامه ويغتالها ويحول بينه وبين السفر إلى أوربا ، فيضطر للانتظار الممض ، وفي هذه الأثناء تعرض عليه الجامعة العمل فيها مقابل خمسة جنيهات في الشهر ، ولكن الامر لا يطول به ، إذ تنجلي الغمرة ويؤذن له بالسفر ، ويغادر الاسكندرية ومعه اخوه وطالبان من طلاب البعثة الجامعية على متن باخرة قديمة بطيئة تصل بهم الى مارسليا بعد ثمانية أيام من السفر المجهد . ومن ثم ينتقل الفتى الى مونبلييه حيث يقيم وصحبه في فندق حقير ويبتدئون طرازاً جديداً من العيش . وتشتد عليه الصعوبات ويختلف مع أخيه ويفترقان ، ولكنه مع ذلك راض مسرور . يحس أنه حقق شيئاً عظيماً بوصوله الى فرنسا .

وفي ذلك الحين تصل اسباب المودة بينه وبين فرنسية ذات صوت حنون تشنف

أذنه بأشعار الفرنسيين وتضيء قلبه بنور الامل. ولكن الفرحة لا تتم إذ تقرر الجامعة استدعاء البعثات بسبب ظروفها القاسية ويجد الفتى نفسه ثانية على ظهر سفينة تقله الى الاسكندرية وفي نفسه من الحزن والضيق ما لا يوصف . ومن الاسكندرية ينتقل الى القاهرة ليقضي فيها بضعة شهور بين التبطل والفراغ والسوداوية ، وفي هذه الفترة ينشر كتابه الاول عن ابي العلاء فلا يستفيد منه دانقاً على الرغم من حاجته . وتنجلي الغمة ثانية ويؤذن له ولأقرانه بالسفر ويركب البحر الى نابولي ثم القطار الى باريس ، وفي الحي اللاتيني يستأنف ما انقطع « ويسمع من جديد ذلك الصوت العذب يقرأ عليه روائع الادب الفرنسي واوليات التاريخ اليوناني الروماني ويعينه على درس اللاتينية».

ويقضي الفتى ايامه بين المنزل والسوربون، وتستقيم له دروسه ، وترعاه صاحبة الصوت العذب ، ويجد نفسه فجأة وقد افضى اليها بحبه وأراح نفسه ولو انه تلقى منها جواباً سلبياً وتتغير الامور بعد ذلك وترتبط حياة الفتى والفتاة بالرباط المقدس ، ويكون ذلك بدء تعرف الفتى الى معنى السعادة ، وبدء عهد جديد مشرق في حياته يعمره الحب المتبادل والسعي المشترك للمعرفة والصبر للشدائد .

ويمضي صاحبنا في دراسته فينال شهادة الليسانس ثم دبلوم الدراسات العليا ثم الدكتوراه ويضطر من أجل ذلك لتعلم اللاتينية واليونانية ويلقى عنتاً كبيراً من جراء ذلك . وأخيراً يعود الى مصر مع اهله وبعد صعوبات مالية مرهقة يتسلم منصبه في في الجامعة ويبدأ عهداً جديداً من نضاله في سبيل معتقده ، ويدخل في خصومات وصداقات ، ولا يندم على ما يصيبه في سبيل الحق ، وانه لفخور بمجرى حياته وبكل ما حقق .

واذاً فان الجزء الثالث من الأيام يبدأ بظروف انتساب « الفتى الى الجامعة المصرية طالباً ، وينتهي بظروف عودته الى الجامعة المصرية استاذاً بعد سلسلة من التجارب المضنية التي كانت تمضه وتعذبه ولكنها في جميع الحالات الاحالة واحدة (سقوطه في امتحانات العالمية) انتهت نهايات سعيدة ، وكانت كل تجربة تزيده ثقة بالنفس وايمانا بالقضايا التي يكافح من أجلها شخصية كانت أم عامة. وهكذا يكون ملخص حياة « صاحبنا » سلسلة من التجارب المؤلمة والصعوبات العنيدة والملابسات المزعجة يخرج بعد كل حلقة من حلقاتها وقد تعذب كثيراً واستفاد كثيراً فازداد بذلك عزماً وتصميماً وتشبثاً بحقه في الحياة كانسان وواجبه تجاه مجتمعه كمثقف مسؤول . ولو أن

طه حسين آثر السلامة والمصلحة الفردية ــ وان ظروفه الشخصية والاجتماعية لتشده شداً الى ذلك ــ لاستطاع ، بشيء من الرياء السياسي والاجتماعي الذي لا يترفع عنه كثيرمن المثقفين ، أن يجنب نفسه وأهله المشقات وشظف العيش وأن ينعم وأهله بحياة طيبة لينة، ويبدو أن طه حسين أراد لهذه الحقيقة أن تكون عصارة تجربته وزبدتها ولذلك جعلها خاتمة لملحمته الصغيرة .

« لو استؤنف الأمر من حيث ابتدأ لاستأنف سيرته التي سارها ، فلم يغير منها شيئاً ولم ينكر قليلا او كثيراً » .

ب ــ إن الانسان ليبحث في ثنايا الجزء الثالث من الأيام من معان فكرية جديدة تغني الجزأين الأولين وتتجاوزهما فلا يكاد يجد الا زاداً ضئيلا . وكما في الجزأين الأولين تقدم لنا التجربة من خلال منظورين اثنين :

اولها : النضال العام للانسان من اجل البقاء والاستمرار .

ثانيها ، النضال الخاص لإنسان مبتلى بعاهة اساسية (فقدان البصر في حالة طه حسين) .

إن طه حسين لا يكاد يزيد في الجزء الثالث شيئا على هذين المنظورين ولايعمقهما ولا يغنيهما بأفكار نوعية جديدة ، ولا يقفز منهما الى معانيهما بل لا يهيء القارىء تهيئة كافية الى تجاوزهما الى ما وراءهما . ويشعر المرء ان هذين العنصرين استوفيا بمعناهما العام من خلال الجزأين الأولين ، وكانت نضارة التجربة ومارافقها من حرارة وما واكبها من عرض طازج كافية لأن تجعل من (الايام) بجزأيه الأولين كتاباً عظيماً يشعر الانسان بالاكتفاء ويرضي حاسته الاستكشاف كما يرضي الذوق الفني .

ولكن الانسان يتوقع من الرحلة الثالثة للأيام أن تكون شيئا آخر . انالتفاصيل اليومية التي تضمنتها هذه الرحلة معروف معظمها ان لم يكن كلها ، وقد تحدث عنها طه حسين نفسه أو تحدث عنها مريدوه واصحابه في مناسبات كثيرة ؛ وبقي ان يعرف الانسان المعنى الخاص الذي استخلصه الكاتب من تجربته ، بعد ان تطورت على أثر ذهابه الى اوربا ، والا فما معنى السيرة الذاتية في هذا العصر المفتوح الذي يعرف فيه القارىء دقائق حياة المشاهير من زعماء سياسيين وكتاب كبار وشعراء وممثلين وفنانين؟ ويبدو أنالشيء الوحيد الذي يمكن أن يعوض عن المعنى الخاص للتجربة هو

الاعترافات ، وكثيرا ما تكون هذه الاعترافات في عنفوان الشباب ومن قبل أناس خاضوا تجارب عاطفية عميقة أو تجارب من نوع غير مألوف كما فعلت مثلاً الكاتبة الايرلندية اثيل مانين في عشرينات هذا القرن اذ أثار كتابها (اعترافات) ConFessions ضجة كبيرة لأنها كشفت بصراحة متناهية عن تجربة فتاة في مطلع عشريناتها . (١)

ان السيرة الذاتية الناضجة تطرح عادة مسائل فكرية او فنية او اجتماعية دقيقة من خلال التجربة الشخصية للكاتب ، ويكون معناها أحياناً أبلغ من أي كتاب فلسفي لأنها تقدم القناعات الفكرية مع اطارها الحي . كما انها تتضمن اعترافات تتعلق باعمال فكرية للمؤلف نفسه وتفحصاً لمواقف فكرية وفنية سابقة . لنأخذ مثلاً سيرة جان بول سارتر « الكلمات Les Mos » ولنقف عندها قليلا لنرى ما الذي تقدمه السيرة الذاتية الناجحة ، ان الجلد الاول من « الكلمات » يروي قصة طفولة متوحدة تماماً ومحمية حماية مفرطة ، ويحكي في الوقت نفسه كيف دفعت هذه الوحدة جان بول سارتر الى البدء بالكتابة وتطوير مفهوم خاص للادب استغرق — كما يقول سارتر — ثلاثين عاماً حتى شفي منه صاحبه . و « الكلمات » ، شأنها شأن كل النتاج سارتر ، عمل تعليمي يهدف الى نقد الافكار الاجتماعية والفلسفية والادبية البرجوازية التي نشأ فيها الفتى سارتر . وهي تتضمن كذلك اعترافات مفعمة بروح الخصومة . وكشفاً صريحاً عن أعماق نفسية الطفل سارتر ، وامتحاناً للمسلمات الفلسفية والادبية لانتاجه في المرحلة الاولى من حياته ، ومن تعليقاته مثلاً على (الغثيان) و (الوجود والعدم) نجده يعتبر الموقف الذي املى كتابتها غير وارد تماماً . ويظهر لنا سارتر كيف كان هذا الموقف نوعاً من المثالية السكونية أدى الى ان يضع الكاتب نفسه فوق الشرط الانساني وأبعد منه ، وان يلح على لا معنى حيوات الآخرين ولا معقوليتها حتى يتساح له ان يبرز أهمية حياته الخاصة وضرورتها . وهو يعتبر هذا المفهوم للادب أسوأ جزء من تراثه العقلي وذلك بما ينطوي عليه من سخافة رومانتية تتخذ من الادب وسيلة للخلاص الغيبي (الميتافيزي) لفرد موهوب منعزل مثل (روكانتان) بطل الغثيان أو (سارتر) بطل الكلمات .

---

(١) اثيل مانين Ethel mannin ، هي مؤلفة رواية (الطريق الى بئر السبع) وروايات اخرى كثيرة تتحدث عن المعاناة الفلسطينية وعن الحياة المعاصرة في الاقطار العربية .

ان سارتر يجو أفكاره الاولى ، بسهام نافذة ومضيئة، كما يجو الطفل الأول الذي كانه، وهو يتخلى عن العاطفة لينفذ الى أغوار شخصية هذا الطفل ويستنشق خلايا نفسيته كأنما لا علاقة له بها ، ويتوخى الصدق والاخلاص الى حد الجفاف ، ولكنه جفاف في العاطفة لا في نضارة الفكرة ولا في نفاذ الاسلوب. وينتهي كل هذا الهجاء باعتراف مخلص وصادق بالعجز وذلك بدلا من المضي في صنع هيكل جديد من الزيف :

« أما الآن فأنا أعرف عجزنا . لا فرق . وأنا اصنع كتباً وسأستمر على ذلك . لا بد من الكتب ، فهي على أي حال نافعة . ليس للثقافة ان تخلص شيئاً او انساناً او ان تسوّغ . بل انها نتاج الانسان ، فهو ينعكس عليها ويتعرف نفسه فيها . انها وحدها المرآة النافذة التي تعكس له صورته » .

ولقد اعطانا سارتر صورة مخيبة . نعم . ولكنه طلب الينا الاستمرار كذلك .

وإذا كانت مقارنة « الايام — ٣ » مع الكلمات يمكن أن تنطوي على شيء من عدم الانصاف لان سارتر فيلسوف وتعليمي وطه حسين أديب ليبرالي ، فلنتذكر سيرة ذاتية غربية اخرى معاصرة لطه حسين مثل « عصارة الايام The Summing up » للكاتب الانكليزي سومرست موم Somerset maugham (١) إن هذه السيرة الذاتية تحاول أن تكون متواضعة إلى أقصى الحدود ، وتحاول أن تتجرد عن التبشير والتعليم كذلك، وفي الفصول الاولى منها عرض لطفولة الكاتب وطبيعة الحياة من حوله ، ثم وصف لدراسته الاولى ثم عرض لرحلاته المختلفة في أوربا . ويخلص الكاتب من هذه الفصول إلى الحديث عن مطالعاته ولاسيما في ميدان الفلسفة ؛ ثم يشرح آراءه في كثير من القضايا التي تؤرق النفس الانسانية كالحق والخير والجمال والدين ،متابعاً خلال ذلك سرد أحداث حياته الحافلة بالمفاجآت والتجديد . ثم إنه يقف عند الاحداث الرئيسية في حياته ويفصل الكلام على أهميتها ومغزاها بالنسبة لفهم الحياة . كما أنه يتوقف عند تجاربه الرئيسية مع فنون القول المختلفة ويذكر ما انتهى إليه من فهم لطبيعة هذه الفنون كالقصة والمسرحية ، وما استفاده من علاقاته مع الجمهور ومع الممثلين ومع الناشرين الخ . . وإنه يعترف ليؤكد أكثر من مرة أن الاراء التي توصل إليها لاتعد فتحاً جديداً في عالم الفكر أو الفن كما يعترف أنه

---

(١) صدر هذا الكتاب في بريطانيا سنة ١٩٣٨ ، وقد ترجمه كاتب هذه السطور تحت عنوان « عصارة الايام » وصدرت طبعته الثانية عن دار الفكر سنة ١٩٧٣ .

منذ مطلع حياته ظمىء إلى العثور على كتاب فصل يحسم الرأي في جميع القيم التي مازال المفكرون يناقشونها ويختصمون بشأنها منذعهد أرسطو وقبل ذلك ، ولما اخفق في العثور على هذا الكتاب المنشود عقد العزم على تأليفه وخاض غمار الفلسفة وطفق يجمع مواد الكتاب فإذا بها تتعقد وتتشعب وتطغى حتى تضطره الى أن يرفع يديه مستسلما . وهكذا تأتي (عصارة الايام) خلاصة بسيطة وصادقة وغير موازية لكل مامر بـه الكاتب من تجارب في المجالين المعيشي والادبي .

وإن المرء يتفقد في (الايام) هذه الجرأة في الخوض في صميم التجربة الفكرية او الحياتية كما يفتقد التحليل . ثم ان المرء لايجد تعويضاً عن ذلك في التجربة الذاتية الخاصة للضرير الموهوب لان طه حسين يضن علينا بالكثير ، ولا يمنحنا سوى نفحـات طيبة واصيلة تثير فينا الظمأ بدلا من ان تروي الغليل .

ج ــ ان هذه المقارنات ــ على أي حـال ــ لا تستهدف أبـداً النيل من القمة الادبية للايام ولاسيما على مستوى الادب العربي . فالسيرة الذاتية مازالت حتى الآن نوعاً أدبياً ناشئاً عندنا وإسهام طه حسين فيها إسهام اساسي وجوهري .

وكما سـبق أن ذكرت يظل للجزأين الاولـين قيمتها الفردية الخاصـة . اما الجزء الثالث فمشكلته انه لا يرتفـع الى مستوى السير الادبية الناضجة في عصـرنا وكذلك لا يحتفظ بنضارة الجزأين الاولين وتألقها . ولا ادري لماذا يكتفي طه حسين هنا بأن يمس الامور مساً عابراً ورقيقاً ، وإنه ليعلم حق العلم ان القارىء متشوق لمعرفـة خفاياها وتفاصيلها ، وإنه ليدرك ــ وهو الاديب المرهف ــ ان كثيراً من المواقف التي مر بها مسرور الكرام هي مواقف إنسانية غنية من شـأنها ان تمنح الاديب فرصة الكشف والتغلل في الأعماق ؛ ومن عجب ان طه حسين يفوت على نفسه مثل هذه الفرصة .

هل اعطي امثلة ؟ ان كل فصل من فصول الايام ج ــ ٣ القصـيرة المتلاحقة يحمل وحده مثالاً أو مثالين : كيف تمر مسألة حبه هذا دون معـنى وكأنها ابسط شـيء في الوجود لا وهل من السهل على فتى ضرير فقير غريب ان يحظى بحب فتاة اوربية معافاة لا ترى في مستقبله القريب بوارق امل ؟ كيف حدث هذا ، وكيف سارت العلاقة بينها فيما بعد ؟ ان طه حسين يصمت عن ذلك ويكتفي باشارة الفتح ولا يعبأ بتساؤلات قارئه بل بتساؤلات الموقف نفسه ؟ ايريدنا طه حسين ان نصدق ان الجانب الوحيد من هـذه

العلاقات النبيلة إنما كان هو الجانب الظاهر الذي أرمأ إليه إيماء ولم يستقصه ؟ وماذاتكون السيرة الذاتية في هذا المجال إن لم تكن كشفاً وتعرية ؟

وفي مجال آخر يذكر لنا طه حسين على صفحات (الأيام - ٣) ماذا قرأ من الكتب وماذا تعلم من اللغات ، ولكنه لا يقول لنا ابداً كيف فكر وكيف فهم الامور ؟ وكيف نظر الى الكون والى الحياة . نعم . انه يشير الى محاولته التخلص من التشاؤم الذي فرضته عليه قراءاته المبكرة لأبي العلاء المعري ، ولكنه لا يقول لنا مارأيه في فكر ابي العلاء ، ولا يقول لنا ما رأيه في معتقدات « الفتى » أولاً و « صاحبنا » ثانيا وكأنما كانت كل تلك العلوم والفلسفات التي قرأها في الغرب زاداً من المعرفة خارجياً لا شأن له كبيراً في الموقف من الحياة والكون .

وليس المطلوب هنا التفلسف . فربما فعل طه حسين ذلك في مجالات اخرى من كتبه ولكن المطلوب ــ على الأقل ــ الكشف عن الحركة النفسية والفكرية من الداخل ، والا أصبحت السيرة الذاتية سيرة خارجية فحسب .

أتراني اظلم طه حسين . من السهل ان اجد له المسوّغات والتعلاّت اعلى الاخص في طبيعة المجتمع من حوله . فلقد أدت صراحة « الفتى » « صاحبنا » منذ ان بدأ يعارك الحياة ؛وظلت صراحته الخارجية تثير عليه ضروب الخصام والعداوة وأخرجته من الجامعة وعرضته للاضطهاد والعوز مرة بعد اخرى . أفليس من حقه ان يحسب حسابا للصراحة الداخلية وما قد تجره عليه من ألوان النقمة التي ربما كان لا يخشاها ولكنه لا يرى لزوما لها .

ولست اتهم طه حسين هنا بالمواربة بل اسجل عليه تمسكه بالصراحة الحكيمة او بالحكمة في الصراحة . وان المتتبع لظاهرة طه حسين في المجتمع العربي يعرف تماما انه لولا هذه الحكمة في طرح الامور لما اتيح لصوت طه حسين في الاغلب ان يصل الى آذان القراء العرب شرقا وغربا ، ولكن هذه الحقيقة ينبغي لها ان لا تمنعنا من افتقاد عنصرالكشف الذي نعلم انه المسوغ الطبيعي في فن السيرة الذاتية .

وحتى في مجال الحديث عن الثورة والنضال كان طه حسين حكيما وان كان مصمما ايضا . تقرأ الفصل الأخير من (الأيام ــ ٣) فتجده يتحدث عن صموده السياسي ويشير اشارات غامضة الى ثورات عصره واشارات واضحة الى بعض الخصومات

السياسية التي اضطر لأن يخوض غمارها بعد عودته مباشرة من فرنسا ، وانه ليعرف تماما لماذا خاض هذه الغمار ولا يندم على خوضها .

« لو استؤنف الامر من حيث ابتدا لاستأنف سيرته التي سارها ، لم يغير منها شيئا ولم ينكر منها قليلا او كثيراً » .

كما يعرف أن الضرورات الوطنية هي التي أملت عليه خوض المعركة وانه لولا ذلك لكان يؤثر الانصراف الى علمه وادبه وهذا هو واجب المثقف في الاحوال العادية :

« وكذلك غرق صاحبنا في السياسة الى اذنيه وكان جديراً ان يفرغ للعلم والتعليم، والا يفكر إلا في طلابه وكتبه، ولكن بعض الظروف تحيط بالشعوب فتجعل الحيرة بالقياس الى بعض ابنائها إثما لا يغتفر ، ولا تمحى آثاره . » ص ١٧٢ .

أما سوى ذلك فلا نعرف المبدأ الذي يصدر عنه طه حسين ولا العقيدة السياسية التي يقبلها ولا الهدف الوطني الذي يرمي اليه . كان يكره الجبن والنفاق وكان الحق رائده دائماً ، وقد خاصم احياناً بعض الزعماء السياسيين وهادن بعضهم و « غرق في السياسة او احترق بنارها ، ولم يكن له بد من ان يحتمل تبعات هذا الغرق او هذا الحريق » ..

د — ولكن ، على الرغم من كل هذه الملاحظات ، يظل الجزء الثالث من «الايام» كتاباً جميلاً ومؤثراً . وربما تكن قيمته الاساسية في تلك المواقف النوعية الخاصة التي سجلت اضطرار الفتى الموهوب إلى ان يشعر بعاهته شعوراً حاداً وبالتالي ابرزت عنده، ولو نسبياً ، تجربة ذلك النوع من الاحاسيس الداخلية التي لا يعرفها إلا المكفوفين ؛ والتي كان الفتى يحاول جاهداً ان يتجنبها او على الاقل ان يتجنب تضخيمها وذلك رغبة في ان تظل — ردود فعله طبيعية ومعافاة ، على نحو ما رأينا في مطلع حياته الذي يصوره الجزءان الاولان من الايام على ان هذه الناحية بالذات تنضج هنا نضجاً واضحاً وتأخذ بعداً عملياً او نفعياً يتضمن التجاوز عن الاحساس لصالح التصرف العملي .

وكانما يقول لنا « الفتى » : على الكفيف ان لايكون مفرط الحساسية إذا اراد ان يعيش . وفي الفصل الذي وصف به الفتى حادثة منعه من اصطحاب مرافقه الى قاعة التدريس بالجامعة والفظاظة التي رافقت هذه الحادثة نجد انه يكاد يقول في نهاية الفصل (ص ٣١ — ٢٤) انه لو افسح المجال لفرط الحساسية لفقد دراسته الجامعية ولتغير بالتالي مجرى حياته .

وفي مجال آخر يتعرض لهذه الناحية بشيء من الوضوح والتقرير ، فيذكر ماجره

عليه شقاء العامة ويذكر ما اثاره في حياته من المشكلات ثم يذكر تجاوزه من هذه النواحي في حياته العملية ، وربما كان هذا هو الدرس الاساسي في (الايام) :

« .. ولكنه كان يحمل في نفسه ينبوعاً من ينابيع الشقاء لاسبيل لأن يغيض أو ينضب الا يوم يغيض ينبوع حياته نفسها ، وهو هذه الآفة التي امتحن بها في أول الصبا ، شقي بها صبياً ، وشقي بها في أول الشباب ، وأتاحت له تجاربه بين حين وحين أن يتسلى عنها ، بل أتاحت له أن يقهرها ويقهر ما أثارت أمامه من المصاعب وأنشأت له من المشكلات،ولكنها كانت تأبى الا أن تظهر له بين حين وحين انها أقوى منه وأمضى من عزمه وأصعب مراساً من كل ما يفتق له ذكاؤه من حيلة .

والغريب من أمره وأمرها انها كانت تؤذيه في دخيلة نفسه وأعماق ضميره . كانت تؤذيه سراً ولا تجاهره بالخصومة والكيد . لم تكن تمنعه من المضي في الدرس ولا من التقدم في التحصيل ، ولا من النجح في الامتحان حين يعرض له الامتحان .. ». ص ١٠١ — ١٠٢ .

ان هذه المواقف تجد ذاتها مواقف انسانية دقيقة وبالغة التأثير . ويزيد من تأثيرها هنا تلك البساطة المتناهية التي ترافق عرضها والتي تشير الى عمق صداها في نفس «صاحبنا» وبالتالي الى سلامة فهمه لها وصدقه البالغ في عرضها وتقديمها .

ولتنوع هذه المواقف الى حد ما ، كما وتختلف معانيها ودلالاتها بالطبع ، ومن خلال هذا التنوع ترفد التجربة النوعية بتلك الخصوبة التي تعطي كتاب الأيام لونه الخاص بل أكاد أقول سره الخاص . ان « الفتى » الضرير المعوز الغريب يدرك أن تجربة الحياة مفروضة عليه كما هي مفروضة على الأعداد التي لاتحصى من ناس هذا العالم السابقين منهم واللاحقين ، وهو يدرك أيضا أن وجوده — كوجودهم — عرضي ومؤقت وربما غير مفهوم (ولذلك لم يتعرض له صاحبنا تعرضاً مباشراً) ، ولكنه يدرك كذلك أية معاناة تنتظره من خلال كل منعطف من منعطفات التجربة الحياتية التي لم يكن له بد من خوضها ، وما ذاك فقط لأنه كالآخرين محكوم أن يوجد وأن يخوض التجربة بل لأن الأسلحة التي وجدها بحوزته تعاني من نقص خطير واساسي . واذا كان البصر سلاحاً استراتيجياً اساسياً في معركة الحياة فانه ، بالنسبة لمن يعد نفسه للعمل في ميادين العلم والثقافة ، السلاح الاستراتيجي النوعي الذي يأتي مباشرة في سلم الاولويات بعد العقل .

وان طه حسين ليدرك ذلك كل الادراك ، وهو لا يسيء تقدير الصعوبات التي تترامى به بل كثيراً ما يقضي لياليه مسهداً أرقاً يناضل هواجسه ويتحسب للواجبات المتوقعة، ولكنه في الوقت نفسه لا يسمح لمخاوفه أن تتمادى الى أبعد من حجمها الطبيعي ، وهو يعرف متى يوقفها عند حدها وكيف . وانه ليصف لنا تجربته في الدخول الى الجامعة وفي مشكلة الايفاد ومشكلة السفر البحري والبري وتعلم طريقة (برايل) ومسألة الطعام ومشكلة امتحان الجغرافية وغيرها من المسائل النوعية التي تعرض للضرير ، ويحسن الوصف والتصوير ، ولكنه لا يعلق على التجارب ولا يستنبط معناها ولا يربط بينها الا فيما ندر ، بل يبقيها هكذا سلسلة من اللوحات الانسانية الفنية معروضة من خلال اللون البسيط الهادىء وغير المركب وضمن اطار رقيق خفي لا يكاد يظهر . وانها مشاهد مؤثرة أحياناً حتى انها لتكاد تستدعي الدمعة من العين لأنها تمس ناحية حساسة صميمية من نفسية الفتى الذي يشعر بالعجز شعوراً مستمراً ويؤدي به العجز الى أن يتسامح حتى في تلك الحقوق التي تبدو للآخرين طبيعية جداً الى درجة انهم لا يحسون بها .

(على أن عجز الفتى لم يكن مقصوراً على ذهابه الى الجامعة وعودته منها ، وانما كان عاماً شاملا يمس الفتى في اشد الاشياء لزوماً له ، فهو كان يستحيي من كل شيء ويكره أن يثير الضحك منه أو الرثاء له والاشفاق عليه . وكان شرطه حين سكن في البيت الذي أقام فيه ألا يشارك أهله في طعامهم ، وانما يخلو الى طعامه الذي يجب أن يحمل اليه في غرفته حين يأتي وقته . فكان الطعام يحمل اليه ويوضع بين يديه ثم يخلي بينه وبينه فيصيب مايستطيع لا ما يريد، يحسن ذلك احياناً ويخطئه احياناً اخرى ، وربما وضع بين يديه من ألوان الطعام ما لا يحسن تناوله فيتركه مؤثراً العافية ، محتملا في سبيلها ماقد يتعرض له احياناً من ألم الجوع)(١) .

ونحن هنا طبعاً إزاء مشهد غني بالأحاسيس الخاصة بالعاهة ، فهناك الشعور الدائم بالعجز من الداخل ، وهناك شعور الخجل من العجز أمام الآخرين ، وهناك الحرمان الذي يسببه هذا الشعور بالعجز ويفرضه فرضاً على صاحبه ، وهناك أخيراً الاستسلام لشعور الحرمان والتكيف معه باعتباره جزءاً لايتجزأ من الحياة اليومية . وإن تأثير مثل هذه اللوحة في نفوسنا لعظيم ، وإنه ليذكرنا بأبسط النعم اليومية التي لانراها ولا نفطن اليها ، الطعام موجود ولكن الفتى لايستطيع ان يصيب خصاصته . ولو كانت

(١) الأيام جـ ٣ ص ١١١ ، والتشديد مني .

المسألة مرهونة بمناسبة معينة أو بأمد محدود لمانت ، ولكنها ضريبة يومية لازبة على الفتى ان يدفعها صاغراً وان يحتسيها جزءاً لايتجزأ من حياته دون ان يخامره أي أمل بالخلاص منها . ولقد كان طه حسين خليقاً ان يتوقف عند هذه الناحية الحسامة من نواحي العاهة ويقلبها على وجوهها حتى يستدر من الدمع مدراراً ، ولكنه آثر كما في الكتاب كله ان يكون المشهد عابراً سريعاً لايكاد يسمح للدمعة ان تتجمع على حدقة العين ، وبالتالي — وهو الأهم — لايكاد يسمح للموقف ان يحفر معناه في الذهن .

والغريب أن هذه الطريقة في الكتابة لا تتفق مع ما عرف عن طه حسين من أناة في القول ورغبة في بسط الفكرة وسماحة في التعامل مع اللفظ إنها هنا لمح تكفي إشارته ولغة بسيطة خالية من الزينة وأحياناً من التألق، مع بعد عن التكرار وخلو من التناغم الموسيقي المعروف في أسلوب طه حسين . فهل هي يد أخرى تلك اليد التي صاغت هذا الكتاب ؟ أم روح أخرى ؟ أم لعلها النفس في حالة النجوى الصافية والتوهج من الداخل ؟